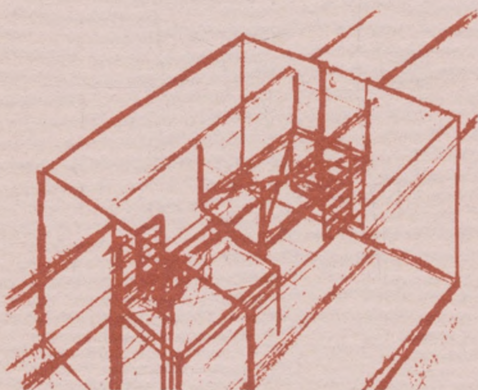
FELIX THÜRLEMANN

NUO VAIZDO Į ERDVĘ

Apie semiotinę dailėtyrą



baltos lankos

ALK

NUO VAIZDO Į ERDVĘ

Felix Thürlemann

NUO VAIZDO Į ERDVĘ

Apie semiotinę dailėtyrą

baltos lankos

Knygos vertimą ir publikavimą finansavo
Atviros Lietuvos fondas

Iš vokiečių kalbos vertė
Lina Kliaugaitė

Spec. redaktorius
Bronys Savukynas

ISBN 9986-403-11-1

Felix Thürlemann
Vom Bild zum Raum.
Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft

Maketavo *Baltos lankos*, Vilnius

Printed in Lithuania

TURINYS

ĮVADAS

Apie semiotikos ir dailėtyros santykį europietiškosios semiotikos tradicijoje

Septynios šioje knygoje pateikiamos kūrinių analizės buvo parašytos 1982–1988 metais, nepriklausomai viena nuo kitos. Bendras metodinis jų pagrindas – *prancūzų semiotikos reikšmės teorija**. Per paskutinius 25-erius metus ją plėtojo Algirdas Julius Greimas (1917–1992) ir jo bendradarbiai, remdamiesi bendrąja Louis Hjelmslevo kalbos teorija.

Europietiškosios semiotikos kūrėjas Ferdinandas de Saussure'as (1857–1913) suprato ją kaip plačią mokslinę disciplina – pats vadino „semiologija", – kuri turėtų padėti tvirtą metodologinį pagrindą kalbotyrai (sykiu ir kitiems humanitariniams mokslams).[1] Saussure'o projektą nuo 1943 m. savo *bendrojoje kalbos teorijoje* iš dalies realizavo danas Louis Hjelmslevas (1899–1965).[2] Bet jis visiškai pakeitė akcento vietą. Saussure'ui semiologija dar buvo *mokslas apie ženklus*, o Hjelmslevo bendroji kalbos teorija jau yra *reikšmių mokslas*. Hjelmslevas pasimokė iš vėlesnės

* Nebuvo galima visiškai atsisakyti specialių semiotikos terminų vartojimo. Kiekviename skyriuje vartojant juos pirmą kartą, svarbiausi pažymimi žvaigždute [*] ir aiškinami *žodynėlyje*, esančiame knygos pabaigoje. Kiekvieno skyriaus pradžioje kursyvu atspausdintuose įvadiniuose tekstuose apžvelgiamos teorinės problemos, susijusios su kūrinio analize.

kalbotyros raidos, kai tiek fonologijoje, tiek diskurso analizėje buvo suabejota ženklu*, kaip pagrindiniu analizės vienetu. Tuo Hjelmslevo semiotika aiškiai skiriasi ir nuo amerikiečio Charles'o Sanders'o Peirce'o (1839–1914) semiotikos, kuri iš esmės yra ženklų tipologija.

Iš pradžių europietiškoji semiotika orientavosi į kalbotyrą. Tai atvėrė jai naujų galimybių, bet kartu kėlė pavojų. Mat bendrosios reikšmės teorijos projektas galėjo turėti naudos iš metodikos preciziškumo, būdingo šiam formaliai labiausiai pažengusiam iš visų humanitarinių mokslų. Tačiau būta ir pavojaus, kad sakytinė ir rašytinė kalba pernelyg skubotai gali tapti modeliu ir norma visų kitų komunikacijos formų tyrinėjimams. Kartais tai skatino schematiškai perkelti lingvistikos konceptus į kitas sritis, pavyzdžiui, į vaizduojamąją dailę, arba vertė daryti tariamai būtiną išvadą, esą tik natūrali kalba yra pilnavertė reikšmių sistema, o kitos komunikacijos sistemos, būdamos nepilnavertės semiotinės sistemos, neva priklauso nuo kalbos egzistavimo.[3]

Semiotika *per definitionem* yra teorinis modelis, pretenduojantis būti visuotinai taikomas. Ši pretenzija yra paremta manymu, jog žmogus-subjektas, iš esmės visuomet toks pat, kaip suvokėjas susiduria su skirtingiausiais komunikacijos objektais. Semiotika teorinio modelio forma bando aiškinti žmogaus kompetencijas*, kurios jam leidžia suvokti reikšmę.

Tačiau semiotika, kad ir pretenduodama būti visuotinai taikoma, kartu turi save išbandyti kaip atskirų reikšmės fenomenų analizės instrumentą, nepriklausomai nuo to, ar tai būtų kalbinis tekstas, muzikos ar vaizduojamosios dailės kūrinys. Europietiškoji semiotika yra *empirinio* pobūdžio. Tai išplaukia iš pagrindinės metodologinės prielaidos, pagal kurią reikšmės manifestavimas visuomet

yra ypatingos, jutimais suvokiamos raiškos substancijos *formavimo* rezultatas. Net jei formos suteikimo principai, padedantys sudaryti reikšmę, yra nekintantys, vis tiek reikia atskirai analizuoti kiekvienos jutiminės substancijos* formos* pasireiškimo būdus. Todėl semiotika, nors ir pretenduoja į visuotinumą, išsiskaido į dalines semiotikas – vizualinę, literatūros ar muzikos.

Šioje knygoje analizuojami objektai tradiciškai priklauso dailėtyrai. Aukštesnis statusas kelia semiotikai uždavinį kvestionuoti tradicinį humanitarinių mokslų specializacijos kanoną ir pagrįsti naują, racionalesnį jų skirstymą. Tačiau šia problematika čia nebus domimasi; pateikiamos studijos visų pirma turi tikslą padėti naują metodologinį pamatą dailėtyros disciplinai. Čia pateikti semiotinės dailėtyros metmenys suprantami kaip dailėtyros praktika, besiremianti prancūzų semiotikos reikšmės teorija, tai yra metodologiškai svarbiausiu jos pamatu.[4]

Reikšmės sudarymas vaizduojamojoje dailėje

Iš pradžių tyrinėjimai vizualinės semiotikos srityje buvo palaikomi vilties, jog bus galima sudaryti tam tikrą *gramatiką*, kuria, panašiai kaip natūraliose kalbose, remiasi visi vienos epochos meno kūriniai, sukurti vienoje kultūrinėje terpėje. Ši viltis greitai sudužo ir virto skepsiu. Šiandien vyrauja nuomonė, jog vaizduojamosios dailės kūryba daugiausia pareina nuo kūrėjo valios ir spontaniškumo; todėl šios žmogiškosios kūrybos srities esą neįmanoma tyrinėti sistemingai, remiantis moksliniais principais.

Su tokia samprata galima nesutikti – juk net tuomet, kai kultūros objektas suprantamas (ar buvo suprastas) intuityviai, iš principo galima metodiškai rekonstruoti supratimo procesą bei jo sąlygas. Čia prisimintina jau minėtoji „pagrindinė antropologinė prielaida", pagal kurią reikšmės sudarymo procesai yra bendri visiems žmonėms ir vyksta pagal tuos pačius elementarius mechanizmus.

Be abejonės, mene „kūrybiškumo" daugiau tuomet, kai nėra plačiai įsigalėjusių vaizduosenos taisyklių ir tiksliai nustatytų jų dermės galimybių. Semiotiniu* požiūriu vaizduojamosios dailės objektai dažnai atrodo kaip itin sudėtingi dariniai, kuriuose vienu metu veikia daugybė vaizduosenos fenomenų. Tačiau toks objekto sudėtingumas netrukdo nei intuityviam supratimui, nei eksplicitinei analizei. Priešingai, būtent atskirų vaizduosenos principų dermė lengviau kreipia suvokėjo žvilgsnį į relevantiškas* reikšmės sudarymo struktūras.

Turinio autonomija vaizdiniame tekste

Reikšmės analizė yra pagrindinis semiotikos uždavinys. Dailės objektą ji supranta kaip autonomišką, uždarą reikšmės visumą, kaip *tekstą** (vaizdinį, skulptūrinį ar architektūrinį tekstą). Čia teigiama autonomija neatmeta reikšmės sudarymo santykių su kitais tekstais – nesvarbu, ar jie vaizdiniai, ar kalbiniai. Priešingai, intertekstualumo fenomenas autonomiško turinio tekstus leidžia laikyti dialogo partneriais.[5]

Pastaruoju metu populiariu vadinamųjų „interdisciplininių" tyrinėjimų objektu tapo vaizdo ir kalbos santykio

atskirose Vakarų kultūros epochose studijos. Tačiau tokie tyrimai retai kada įtikina, nes dažniausiai jiems trūksta tvirtesnio metodinio pagrindo. Pagal semiotikos apibrėžimą jos uždavinys būtų parengti metodologijos projektą abiem komunikacijos formoms – vaizdui ir kalbai – palyginti. Svarbiausius šios metodologijos principus galima suformuluoti taip:

– Prasmingai lyginti galima tik *tekstus*, tiksliau – vienetus, kurie *iki* palyginimo naudojantis bendru metodiniu instrumentarijum buvo rekonstruoti kaip autonomiški reikšmę turintys pasakymai. Suteikus tokią diskursyvinę autonomiją kiekvienam palyginimo elementui, konkrečiu atveju galima parodyti, kaip tarpusavyje santykiauja jų turiniai.

– Nuo tezės, teigiančios principinę diskursyvinę lyginamųjų tekstų autonomiją, reikia skirti klausimą – kokia vieta tam tikros kultūros verčių hierarchijoje tenka vaizdui ir kalbai. Visiškai pagrįstai ne kartą buvo pabrėžta, kad vakarietiškoji kultūra kalbinį tekstą, *žodį*, įtvirtino kaip religinių apreiškimų manifestacijos formą.[6] Tačiau, jei vaizdui suteikiamas teksto statusas, šios normos ribose gali atsirasti ir kūrinių, kurie naujai interpretuoja žodžiais nustatytą tikėjimo tiesą arba apskritai ja abejoja. Kad prieš paskirą vaizdinį tekstą* dažnai eina palygintino su juo turinio kalbinis tekstas, kad vaizdinis tekstas „iliustruoja“ pastarąjį, tai dar nėra argumentas, bylojantis prieš diskursyvinę vaizdinio teksto autonomiją. Net ir tuomet, kai kalbinio teksto žinojimas padeda suprasti vaizdą, gali būti, kad „iliustruojantis“ vaizdinis tekstas savo ruožtu tikslina ar koreguoja kalbinio teksto prasmę (plg. II skyrių).

– Vaizdinio bei kalbinio teksto turinio autonomija taip pat veikia teorinio ir autointerpretacinio menininko

diskurso statusą.[7] Kiekvienu atveju tik lyginant tekstus galima nustatyti, ar menininko diskursas kuriuo nors požiūriu atitinka jo praktiką. Iš principo menininko interpretacija nėra pranašesnė už kitų interpretacijas (plg. III skyrių).

Vaizdinį tekstą lyginant su kalbiniu, galioja tai, kas tinka ir vaizdinių tekstų vieno su kitu lyginimui. Kokią turinio funkciją atlieka menininko pasiskolinti svetimi vaizdiniai motyvai, vadinamoji „įtaka", visuomet reikia aiškinti kiekvienu konkrečiu atveju; tam reikalinga preliminari lyginamųjų kūrinių, kaip tekstų, analizė.[8]

Atotrūkio tarp stilių istorijos ir ikonografijos panaikinimas

Svarbi A.J.Greimo išplėtoto semiotinio modelio ypatybė – *generatyvinis* to modelio pobūdis. Greimo modelis rodo, kaip einant nuo paprasto prie sudėtingo sudaroma teksto reikšmė. Generatyvinis principas leidžia intersubjektyviai kontroliuoti interpretacinius teiginius ir šitaip patenkinti vieną pagrindinių reikalavimų, keliamų kiekvienam moksliniam diskursui.

Kartu semiotika gali panaikinti seną atotrūkį, šiandien dar plačiai įsigalėjusį dailėtyroje – konfliktą tarp *stilių istorijos* ir *ikonografijos*, tarp „formos" dailėtyros ir „turinio" dailėtyros. Semiotiniu požiūriu abi teksto dimensijos – *raiška** ir *turinys**, negali būti aprašomos nepriklausomai viena nuo kitos. Louis Hjelmslevas semiotinę sistemą apibrėžė kaip *raiškos formos* priskyrimą turinio formai** (semantinė struktūra). Vaizduojamojoje dailėje raiškos formą atitinka vizualinė *substancija*, jei ji artikuliuota,

t.y. kontrastiškai pavaizduota vaizdinį tekstą suprantančio suvokimo.

Semiotinis kūrinio aprašymas iš esmės skiriasi nuo jo aprašymo tradicinėje stilių istorijoje. Stilių istorijoje aprašymas pareina nuo ketinimo suskirstyti kūrinius į aiškius istorinės raidos tarpsnius. Be to, aprašymo kategorijos čia pasirenkamos pagal išorinį racionalumo principą. Semiotinėje analizėje aprašymas grindžiamas *relevantiškumo** principu: atsižvelgiama tik į tuos raiškos elementus, kuriuos galima sieti su turinio forma ir kurie *sudaro reikšmę*. Vizualinę kūrinių išraišką (raiškos dimensiją) semiotiškai aprašyti galima tik siejant ją su turinio analize.

Tačiau reikia patikslinti, kad ta pati raiškos substancija dažnai artikuliuojama pagal skirtingus principus, vadinasi, galimi nevienodi jos skaidymai, kurie sudaro reikšmę. Į tapybinę fikciją žiūrovas reaguos kaip į vizualiai suvokiamą pasaulį ir nutapytą plokštumą laikys erdvių, daiktų, gyvūnų ir žmonių atvaizdu; arba vaizdinę substanciją jis suvoks kaip „fizionomistas" ir spalvų bei formų konfigūracijas aiškins tokiomis sinestezinėmis kategorijomis*, kaip „šilta" ar „šalta", „minkšta" ar „kieta".[9] Reikšmės sudarymo procese gali sąveikauti abu suvokimo būdai – mimetinio atpažinimo ir fizionomistinis.

Semiotinis metodas ir meno istoriškumas

Pastaraisiais metais semiotinį metodą smarkiai papildė Greimo išplėtota *modalumų* analizė. Modalinėmis konfigūracijomis ji aprašo komunikacijos partnerių *kompetencijas*. Ji leidžia deramai įvertinti ir tokius fenomenus kaip

retoriškai veiksmingo diskurso manipuliacinį* poveikį recipientui. Tačiau svarbiausia tai, jog atsiranda galimybė rekonstruoti konkrečioje epochoje galiojančias suvokimo kompetencijas – sukurti *istorinę estetiką*. Modalumų analizė leidžia semiotikai suprasti meninių komunikacijos formų istoriškumo esmę (plg. V skyrių).

Vaizduojamosios dailės analizėje semiotika išaukština istorinį aspektą remdamasi metodologiniu *relevantiškumo* principu. Kadangi raiškos kategorijos negali būti nustatomos nepriklausomai nuo turinio dimensijos analizės, tai nelaikinių aprašymo kategorijų, tokių kaip Wölfflino „pamatinės sąvokos", ieškojimas yra atgyvenęs. Dürerio „Visų Šventųjų paveikslo" analizė (plg. III skyrių) rodo, kad istoriškai kinta net ir pagrindinė spalvų substancijos* artikuliacija.[10]

Pagaliau prie istorinio aspekto išaukštinimo vaizduojamosios dailės kūrinių analizėje veda ir *teksto* sąvoka bei susitelkimas ties *reikšmės* dimensija. Dailės kūrinys, kaip savarankiškas reikšmės nešėjas, yra ne vien tik pagal kalbinius tekstus atskleidžiamos „pasaulėžiūros" dokumentas. Prisidėdamas prie visuomeninių verčių kūrimo arba griovimo, jis gali atlikti aktyvų vaidmenį istorijos procese.[11] Išplėtota semiotinė teorija, laikydama save *reikšmės analizės* priemone, neturi baimintis priekaišto, jog ji yra priešiška istoriškumui. Priešingai, ji pati kuria metodinį instrumentarijų, kuris leistų radikalizuoti istorinę dimensiją kūrinių analizėje ir suteiktų jai naują mokslinį pamatą.

Kūrinio analizė: teorijos sklaida pavyzdyje

Čia pateikiami tekstai yra tik kūrinių analizės, studijos, kurių objektas – vienintelis vaizduojamosios dailės kūrinys. „Kūrinio analizės“ žanras pasirinktas didaktiniais sumetimais. Semiotika pirmiausia kelia sau tikslą eksplicitiškai ir metodiškai pagrįstai atkurti reikšmę. O reikšmę galima konkrečiai apčiuopti tik autonomiškame tekste, atskirame kūrinyje. Atskirame kūrinyje semiotinis metodas išbando save. Tik tokiu būdu jis gali įrodyti savo praktinį veiksmingumą lenktyniaujant su kitais moksliniais metodais.

Semiotika yra jaunas mokslas, pretenduojantis į visų humanitarinių mokslų metodologinį pamatą. Kitaip sakant, semiotiniu metodu besiremianti analizė vieno žanro ribose dar negali turėti „taikomojo“ pobūdžio. Tai ypač pasakytina apie vaizduojamąją dailę – lig šiol čia tėra vos keletas parengiamųjų darbų, parašytų kaip atskiros studijos. Interpretatorius yra priverstas turtinti semiotinį metodą papildomais analizės instrumentais tam, kad deramai įvertintų ypatingas diskursyvines objekto savybes.

Dabartinėje raidos stadijoje semiotikai svarbu aprėpti kuo įvairesnius objektus. Tik taip galima patikrinti, kiek šis metodas gali būti generalizuojamas. Čia analizuojami skirtingų dailės rūšių (piešinys, tapyba, architektoninė skulptūra, architektūra) kūriniai; jie atsiradę trijose skirtingose europietiškosios dailės istorijos epochose (renesanso, baroko ir moderniojo meno). Kiekvienas analizuojamas kūrinys teikia progą detaliau įsigilinti į tam tikrą metodinę problemą. Studijos išdėstytos ne pagal jų objektų atsiradimo laiką, bet pagal jose taikomą analizės būdą. Pirmoje studijoje dailės kūrinys dar analizuojamas kaip uždaras pasakymas*, o tolesnėse analizėse

pastebimai svarbesnis vaidmuo tenka stebinčiajam subjektui. Dėmesys suvokėjo kompetencijai pagaliau leidžia semiotiškai analizuoti ir erdvinio meno kūrinius.

Baigdamas norėčiau padėkoti Lotte'i Bauer už kantrybę; už kritines pastabas ir paskatas – Konstancos universiteto studentams ir studentėms, visų pirma Doris Harrer, Christianui Illiesui, Kurtui Schneideriui, Ann Vollman ir Thomui Zahnui. Kad tekstai būtų lengviau skaitomi, daug prisidėjo Ingo Herklotzas, Peteris Fröhlicheris, o ypač – Barbara Basting. Ypač dėkingas esu Ekkehardui Kaemmerlingui, raginusiam sudaryti šią knygą, pateikusiam jos metmenis leidyklai ir draugiška kritika lydėjusiam redagavimo darbą.

Pastabos

1 Žr. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, [1]1948 (ir pakartotiniai leidimai), p. 33. Saussure'o *Bendrosios kalbotyros kursas* buvo išleistas jo mokinių pagal paskaitas, kurias Ženevos lingvistas skaitė 1907–1911 metais. Saussure'as (p. 33) apibrėžia semiologiją kaip „une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale" (mokslą, tyrinėjantį ženklų gyvenimą visuomenės gyvenime).

2 Pagrindinis Hjelmslevo darbas – *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, Kopenhagen, 1943, vertimas į vokiečių kalbą vadinasi *Prolegomena zu einer Sprachtheorie*, München, 1974. Deja, vokiškame vertime, skirtingai negu angliškame (*Prolegomena to a Theory of Language*, Madison, 1961) ir prancūziškame (*Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, 1966), trūksta rodyklės ir definicijų sąrašo.

3 Plg., pavyzdžiui, Emile'io Benveniste'o tezę, pagal kurią metadiskurso statusą gali turėti tik žmonių kalba; žr. „Sémiologie de la langue", *Semiotica* 1 (1969), p. 1–12, 127–135, perspausdinta E. B., *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, 1974, p. 43–66; ten p. 65.

4 Tai, ką Hanso Beltingo (ir kt.) parengtame dailės istorijos įvade (*Kunstgeschichte: eine Einführung*, Berlin, 1986) Rolfas Duroy ir Günteris Kerneris pristato kaip „semiotinį-sintagmatinį metodą", tėra – tai liudija Tomo Wesselmanno „Great American Nude" aptarimas – žongliravimas sąvokomis. Jo esmė – madingai padailinti meno sociologijos, stilių istorijos ir ikonologijos metodus Peirce'o ir Morriso žodynu, neturint iš to pažinimo naudos.

5 Neabejotina, kad šiandieninis praeities kultūrų dailės kūrinių supratimas remiasi išankstiniu istoriniu žinojimu, dažniausiai, nors ir ne visada, įgyjamu iš kalbinių tekstų. Tačiau čia nebus kalbama apie tokius „filologinius" vaizdo ir teksto santykius, kurie svarbūs ikonografiniame aiškinime.

[6] Kartu reikia nepamiršti itin svarbaus paveikslų vaidmens religinėje praktikoje.

[7] Išsamiau apie šią problemą žr. teoriniame įvade *Kandinsky über Kandinsky: der Künstler als Interpret eigener Werke*, Bern, 1986, p. 17–34.

[8] Plg. pagrindinę Oskaro Bätschmanno kritiką, skirtą „įtakos" konceptui, kuris dažniausiai neapgalvotai taikomas dailėtyros praktikoje (*Einführung in die kunstwissenschaftliche Hermeneutik*, Darmstadt, 1984, p. 98).

[9] Teorinį fizionomistinio reikšmės būdo aprašymą žr. „Le mode de signification ‚immédiat' ou physiognomique", in H.Parret ir H.G.Ruprecht (sudarytojai), *Exigences et perspectives de la sémiotique: recueil d'hommages pour A.J.Greimas*, t. 2, Amsterdam, Philadelphia, 1985, p. 661–669.

[10] Kritikuojamas ir kiekvienas hermeneutinis metodas, kuris kyla iš istoriškai nereflektuoto *fenomenologinio* meno kūrinio supratimo.

[11] Aišku, jog ir semiotinė analizė neišsiverčia be istorinių-filologinių tyrinėjimų, teikiančių nuosekliam aiškinimui reikalingas istorines dalykines žinias.

I PAUL KLEE

Augalas analitiškai

Reikšmės sudarymo elementai tapyboje

Galimybė sukurti vaizduojamosios dailės semiotiką nuolat nuneigiama teze – neva dailė, skirtingai negu natūraliosios kalbos, esanti perdėm mimetinio pobūdžio. Jos uždavinys – perteikti optinę pasaulio realybę, t.y. antriniu formavimu pateikti akiai tai, ką ji jau pažįsta. Šis argumentas, apeliuojantis į „sveiką protą", ilgai buvo palaikomas naujųjų laikų meno teorijų. Galop seną įsitikinimą dar padėjo sustiprinti ir naiviai taikoma Charles'o Sanders'o Peirce'o išplėtota ženklų tipologijos semiotika, kurioje svarbią vietą užima indekso–ikonos*–simbolio triada. Vaizdo (tapybos, fotografijos, filmo ir t.t.) sritį tapo įprasta nusakyti ikoninio* ženklo* sąvoka, o „ikoninis" ir „vizualinis" virto sinonimais.[1] Tačiau kadangi Morrisas, sekdamas Peirce'u, „ikoną" apibrėžia kaip ženklą, pasižymintį „tomis pačiomis savybėmis (properties)" kaip objektas[2], tai šitokia žodžių vartosena implikuoja nuomonę, jog vaizduojamosios dailės funkcija esanti iš esmės arba išimtinai mimetinė.*

Šios analizės tikslas – panagrinėti „ikoniškumo problematiką" remiantis Europos semiotikos principais. Bus aiškinama, kad tapyba yra semiotinė sistema Louis Hjelmslevo vartojama*

prasme, tiksliau sakant, kad vizualiniams objektams yra būdingi fundamentalūs, reikšmę sudarantys elementai, kurie leidžia taikyti sistemišką analizę, paremtą bendrosios kalbos teorijos principais. Pagrindinė tezė skamba taip: mokslinė tapybos analizė – tai tinka ir skulptūrai – negali prasidėti pavaizduotų figūrų atpažinimu. Kaip ir kiekvienoje semiotinėje sistemoje, tapyboje reikalinga nepriklausoma raiškos ir turinio* lygmenų analizė. Pirminiai vaizduojamosios dailės elementai yra ne atpažįstamos figūros, – tai galioja ir tradicinei objektų tapybai, – bet elementarūs raiškos kontrastai, priklausantys spalvos (chromatiniai kontrastai) ir formos* (eidetiniai kontrastai) sritims.*

Semiotinės analizės tikslas – parodyti, kaip reikšmės sudarymo procese šios „vaizduosenos" kategorijos (raiškos lygmens kategorijos) sąveikauja su turinio kategorijomis. Vaizduojamojoje dailėje, panašiai kaip ir poetiniame diskurse, ypatingą vaidmenį atlieka semisimbolinė* semiozė*. Semisimbolinėse sistemose, kitaip negu tikrosiose simbolinėse sistemose, vienas kitam priskiriami ne turinio ir raiškos lygmenų vienetai, bet viena kitai kategorinės* abiejų lygmenų opozicijos.*

Paulio Klee (1879–1940) akvarelę „Augalas analitiškai" (1 il.) sudaro ribotas skaičius santykiškai paprastų vizualinių elementų, ir tai leidžia konstitutyvinius vaizdinio teksto elementus aprašyti ne tik teoriškai, bet ir praktiškai, kaip svarbiausių vaizdinių požymių struktūrą. Be to, paveikslą „Augalas analitiškai" galima traktuoti ir suprasti kaip reikšmingą tekstą iškart „abstrakčiame" lygmenyje, be nuorodos į atpažįstamas figūras. Šis faktas vėliau palengvins sistemiškai aprašyti paveikslo daiktiško suvokimo principus.*[3]

Elementai ir jų konsteliacijos

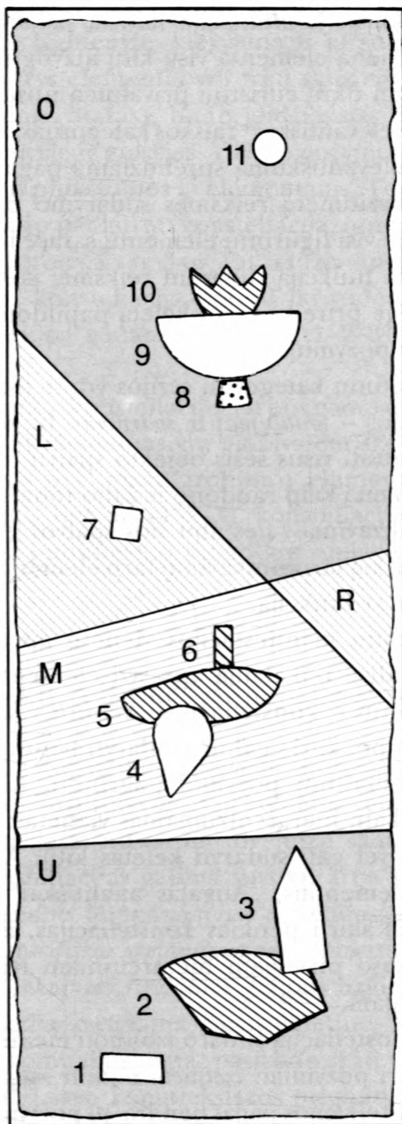
Pirmoje artikuliacijos pakopoje paveikslą „Augalas analitiškai“ galima suskirstyti į 16 raiškos vienetų, kuriuos aš vadinu *elementais* (plg. 2 il.). Pagal pavidalo kategoriją ,figūra *vs* fonas' galima skirti 11 *figūrinių elementų* ir vieną fono plokštumą, suskylančią į 5 dalis. *Fono plokštumos elementai* pažymėti raidėmis (U – apačia, M – centras, L – kairė, R – dešinė, O – viršus), figūriniai elementai – didėjančia skaitmenų seka. *Elementas* čia apibrėžtas kaip vienetas, kuris chromatiniu požiūriu yra homogeniškos, o eidetiniu – kompleksiškos prigimties. Tad *elementas* yra raiškos vienetas, kurį suvokti padeda chromatinis kontrastas.

Analizės paprastumo dėlei iš pradžių nepaisysiu spalvinių netolygumų, originale visų pirma matomų šoniniuose pakraščiuose. Tačiau į analizę reikia įtraukti šviesos ratilą aplink apskritimo formos 11-ą elementą, išskiriantį šį iš visų kitų. Akvarelėje naudota grafiška ir tapybiška vaizduosena.[4] Juodos linijos atlieka pertekline funkciją, nes jos visada žymi kontrastingų spalvinių plokštumų sandūrą.

Antroje analizės pakopoje galima suskirstyti elementus, panašiai kaip fonemas natūraliosiose kalbose, į apibrėžtą skaičių minimalių raiškos vienetų – *eidetines* ir *chromatines* kategorijas. Vieningumo sumetimais vardijant tenkinamasi figūriniais elementais (plg. schemą p. 34–35). Tačiau vėliau į analizę lengvai galima įtraukti fono plokštumos elementus, nes jie, nepaisant dviejų išimčių (trikampiai elementai L ir R), savo forma yra panašūs į figūrinius elementus (U ≅ 1, 6; M ir O ≅ 3). Aprašyme pagal kategorijas laikomasi *paprastumo* ir *kontrastingumo* taisyklių; t.y. stengiamasi nustatyti kuo mažesnį skaičių vizualinių



1 Paul Klee, *Augalas analitiškai.* Viešoji dai
kolekcija, Dailės muziejus, Bazelis



2 Paulio Klee *Augalo analitiškai* schema

kategorijų, kurių kombinacija leidžia pakankamai apibūdinti kiekvieną elementą visų kitų atžvilgiu. Šis metodas turi ir tam tikrą euristinį privalumą nustatant analizės objektui relevantiškas* raiškos kategorijas; apie atskirų kategorijų relevantiškumą sprendžiama pagal tai, ar jos atlieka kokį vaidmenį reikšmės sudarymo procese. Paaiškės, kad ne visi figūrinių elementų sąraše išvardyti požymiai atlieka funkciją sudarant reikšmę; iš kitos pusės, analizės eigoje prireiks įvesti keletą papildomų relevantiškų raiškos požymių.

Greta eidetinių kategorijų serijos yra ir dvi chromatinės kategorijos – *tonalumas* ir *sodrumas.* Jų kombinacija leidžia generuoti visus šešis objekto spalvų tonus. Ruda spalva suvokiama kaip raudono ir žalio tonalumų kompleksiškas realizavimas, nes abu šios spalvos elementai L ir R atlieka aiškią tarpininkavimo tarp elementų M (žalia) ir O (raudona) funkciją.

Be minimalių manifestacijos vienetų aprašymo, šios akvarelės analizė reikalauja aprašyti elementą pranokstančius vienetus – konsteliacijas. *Konsteliacija* aš vadinu elementų grupę, kurią galima sudaryti bendrų eidetinių ir/arba chromatinių požymių pagrindu. Konsteliacija suprantama kaip hierarchizuojamas vienetas; taigi vieną konsteliaciją vėl gali sudaryti keletas kitų. Apsiribojant figūriniais elementais, „Augalas analitiškai" akvarelėje galima aiškiai skirti penkias konsteliacijas, iš kurių keturios priklauso pirmajam hierarchiniam lygmeniui, o viena – antrajam.

Pirmąją konsteliaciją sudaro izoliuoti elementai (1–7–11); jų bendri požymiai: *izoliuota vieta* ir *maži matmenys.* Kitos dvi konsteliacijos pagal bendrą jų požymį gali apimti *susiliečiančius* arba *susikertančius* elementus: (4–5–6) ir (8–9–10). Dėl daugelio bendrų požymių šias dvi trinares

konsteliacijas dar kartą galima grupuoti antrajame hierarchiniame lygmenyje: kiekvieną iš jų sudaro trys elementai; šie trys elementai yra trijų skirtingų dydžių (didelis, vidutinis, mažas); be to, didžiausias elementas visada yra viduryje ir gulsčias. Visi šie požymiai yra būdingi ir trims fono plokštumos U elementams. Todėl šiuos tris elementus taip pat laikau konsteliacija, nors 1-as elementas atskirtas nuo 2-o ir 3-o. Tai leidžia antro hierarchinio lygmens konsteliaciją išplėsti iki sudėtinio vieneto, turinčio dvejopą trinarę sarangą: [(1–2–3) – (4–5–6) – (8–9–10)].

Apie minėtų konsteliacijų tarpusavio santykį pasakytina, kad 1-as elementas yra ambivalentiškos prigimties. Jis priklauso tiek mažų izoliuotų elementų (1–7–11) konsteliacijai, tiek ir (1–2–3) konsteliacijai, kuri savo ruožtu įeina į aukštesnio rango konsteliaciją.

Abstrakti reikšmės dimensija sintaksėje

Analizuojant konsteliacijas pagal *sintagmatinius* ryšius*, jungiančius konstitutyvinius jų vienetus (elementus arba jų konsteliacijas), nustatomi dvejopai skaitomi dėsningumai. Konsteliacijas galima suvokti arba kaip 1) *atemporalines, bendras tarpininkavimo struktūras*, arba kaip 2) *kryptingus, specifiškai semantizuojamus procesus*.

1. *Tarpininkavimo struktūros*. Jeigu į izoliuotų elementų konsteliaciją žvelgiama pagal eidetines kategorijas – kontūrą ir kompaktiškumą, pasirodo, kad vidurinis 7-as elementas dėl savo kompleksiškos prigimties – kompaktiškas ir kampuotas – tarpininkauja tarp abiejų išorinių elementų 1-o ir 11-o:

	KONTŪRAI	KOMPAKTIŠKUMAS
11	apvalus	kompaktiškas
	↕	|
7	kampuotas	kompaktiškas
	|	↕
1	kampuotas	pailgas

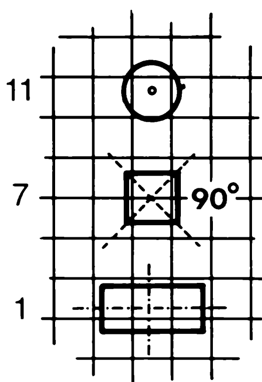
Panaši tarpininkavimo struktūra būdinga ir trinarių konsteliacijų konsteliacijai. Krypties, kaimynystės ir chromatinių bei eidetinių kontrastų kategorijų atžvilgiu šioje kompleksiškoje konsteliacijoje perėjimo funkciją atlieka vidurinioji.

	Kryptis	Kaimynystė	Chromatiniai kontrastai	Eidetiniai kontrastai
10, 9, 8		susilietimas susilietimas	3 sodrumo laipsniai 2 tonalumai	kampuoti ir apvalūs kontūrai išgaubti ir įgaubtas elementai
6, 5, 4		susilietimas susikirtimas	3 sodrumo laipsniai 1 tonalumas	kampuoti ir apvalūs kontūrai išgaubti elementai
3, 2, 1		susikirtimas nesusilietimas	2 sodrumo laipsniai 1 tonalumas	kampuoti kontūrai išgaubti elementai

2. *Specifiškai semantizuojami procesai.* Pagal tarpininkavimo schemas minėtosios konsteliacijos atrodo kaip sintagmatiškai išdėstyti vienetai. Kaip jau konstatuota, vienas iš kraštinių elementų izoliuotų figūrų konsteliacijoje – 11-as elementas – išskirtas pašviesinant fono plokštumą. Viršutinę trinarę konsteliaciją išskiria tai, kad vertikalioji jos simetrijos ašis beveik sutampa su vertikaliąja paveikslo

vidurio ašimi. Tai leidžia abi konsteliacijas laikyti kryptingu vyksmu. Bet tuo dar neatsakoma į klausimą, kokia kryptimi reikia skaityti paveikslą – iš apačios į viršų ar atvirkščiai (iš esmės neatmestina ir skaitymo dviem kryptim galimybė). Kaip pasirodys, skaitymas iš viršaus į apačią yra *disforinis* (‚suirimas'). Aš renkuosi kylantį, euforinį kūrinio skaitymą.

Galima specifiška semantinė izoliuotų elementų konsteliacijos interpretacija, jei atskiri elementai analizuojami atsižvelgiant į kompleksišką (lig šiol neminėtą) kategoriją – *įtvirtinimą vertikalių-horizontalių ašių sistemoje.* Skaitant iš apačios į viršų, konsteliacija atrodo vaizduojanti ‚atsiskyrimo' arba (vertinant euforiškai) ‚*išsilaisvinimo*' procesą: 1-as elementas, dvejopa ašinės simetrijos konfigūracija, dviem būdais įsitvirtinęs ašinėje sistemoje (horizontali pozicija, abiejų pusių poros lygiagrečios kiekvienai ašiai); 7-as elementas, centrinės simetrijos konfigūracija, dar orientuojamas į ašių susikirtimą, tačiau indiferentiškas horizontaliai-vertikaliam skirstymui; galiausiai apskritimo formos 11-as elementas, centrinės simetrijos figūra su neapibrėžtu pasisukimo kampu, visiškai atsiskyręs nuo ašinės sistemos.



Toks pat rezultatas gaunamas nagrinėjant trijų izoliuotų elementų kontūrų santykį su kontūrais fono plokštumos elementų, nuo kurių jie kaip figūros atsiskiria: 1-o elemento kontūrai ir padėtis yra tokie pat, kaip ir elemento U; 7-o elemento kontūrai jau skiriasi nuo elemento L, tačiau abu sudaryti iš tiesių kontūrinių linijų; pagaliau tarp 11-o elemento ir fono plokšumos elemento O jau nebėra eidetinės giminystės.

Sudėtinę trinarių konsteliacijų konsteliaciją taip pat galima semantiškai keleriopai interpretuoti abstrakčiame reikšmės lygmenyje: ji gali būti skaitoma ir (a) kaip *'aukštesnio rango vieneto sudarymo'* procesas (paskutinė konsteliacija (8–9–10) ašies atžvilgiu pati yra simetriškas ir kompaktiškas darinys), ir (b) kaip *'diferenciacijos'* procesas (gausėjantys eidetiniai ir chromatiniai kontrastai pereinant nuo vienos konsteliacijos prie kitos), ir (c) kaip *'integracijos'* procesas (viršutinės konsteliacijos simetrijos ašis beveik sutampa su vertikalia paveikslo ašimi).

Trys abstraktūs naratyviniai reikšmės vienetai ('aukštesnio rango vieneto sudarymas', 'diferenciacija', 'integracija') – tai vienos ir tos pačios konsteliacijos sintagmatinės analizės rezultatas. Tai siūlo ieškoti aukštesnio rango sąvokos, galinčios apimti visus tris reikšmės vienetus. Atrodo, jog šią sąlygą atitinka *„kūrimo"* sąvoka abstrakčia prasme. (Jau čia galima pažymėti, kad ši sąvoka vokiečių kalboje gali būti diferencijuojama semantiškai: turimas omenyje „pasaulio sukūrimas" arba „meno kūrinių sukūrimas".)

Ligšiolinius analizės duomenis galima taip reziumuoti: nepriklausomai nuo to, kad paveikslas gali būti skaitomas kaip regimojo pasaulio objektų perteikimas, abstrakčiame reikšmės lygmenyje Paulio Klee akvarelė gali būti suprantama kaip vaizduojanti dvejopą procesą ('išlaisvinimą' ir

‚kūrimą'). Turima omenyje reikšmės dimensija, kuri suponuoja ne tik „fonologinę" paveikslo plokštumos artikuliaciją minimaliais raiškos požymiais, bet ir sintagmatinę artikuliaciją elementų konfigūracijomis.[5]

Apie ikoniškumo problemą

Prieš tęsdamas analizę, norėčiau pateikti keletą pastabų apie ikoninio ženklo sąvoką. Išeities taškas – Umberto Eco kritika, kurią jis išsakė apibūdindamas šią sąvoką. Savo *Įvade į semiotiką* Eco parodė, kad Peirce'o ir Morriso ikoninio ženklo apibrėžimas yra tautologinis. Pagal Eco, ikoną daugių daugiausia galima suprasti kaip ženklą, „kuris *atrodo* perteikiantis mums keletą pavaizduoto objekto savybių".[6] Taigi sąvoka remiasi „sveiko proto" pasiektu patyrimu ir žymi tai, kas prancūzų semiotikoje vadinama „referencine iliuzija" (*illusion référentielle* arba *effet de réel*). ‚Ikoniškumas'* – tai fenomenas, kurį galima priskirti atskiriems kiekvienos semiotinės* sistemos tekstams, tačiau ją sudaro ne jis vienas.

Umberto Eco, remdamasis savąja klasikinės ikonos sąvokos kritika, išplėtojo alternatyvinį ikoniškumo modelį. Jis paremtas dvigubu kodavimo procesu, suponuojančiu *atpažinimo kodo* ir kintančio *grafinio kodo* egzistavimą. Eco nuomone, objektų suvokimas suponuoja pirmąjį kodą, pagal kurį selektyviai pagaunami relevantiški percepto požymiai. Ikoniniai ženklai savo ruožtu gali atkurti natūralaus pasaulio objektų suvokimo sąlygas kaip tik pagal kurį nors grafinį kodą, kuris „nustato tam tikro grafinio ženklo ir relevantiško atpažinimo kodo bruožo (t.y. požymio – *F. Th.*) ekvivalentiškumą".[7]

FIGŪRINIAI ELEMENTAI

			EIDETINĖS KATEGORIJOS			
			Kontūrai	Kampai	Paprastumo laipsnis	Simetrija
			apvalus + kampuotas –	skaičius	išgaubtas + įgaubtas –	vienašė
O	11		+	0	+	
	10		±	7	–	+
	9		±	2	+	+
	8		±	4	+	+
L	7		–	4	+	
M	6		–	4	+	
	5		±	2	+	+
	4		+	1	+	+
U	3		–	5	+	+
	2		–	6	+	
	1		–	4	+	

					CHROMATINĖS KATEGORIJOS	
		Kompaktiškumas	Padėtis	Matmenys	Tonalumas	Sodrumas
dviašė	centrinė	kompaktiškas + pailgas –	gulsčias = stačias II	didelis d vidutinis v mažas m	raudona r žalia ž	maksimalus + vidutinis 0 minimalus –
	+	+		m	r / ž	–
		+		v	r+ž	0
		–	=	d	r / ž	–
		+		m	r	+
	+	+		m	r / ž	–
+		–	II	m	r+ž	+
		–	=	d	r+ž	0
		–	II	v	r / ž	–
		–	II	v	r / ž	–
+		–	=	d	r+ž	0
+		–	=	m	r+ž	0

Tad ‚ikoniškumą' iš esmės galima suvesti į klausimą apie dviejų semiotinių sistemų santykį – dirbtinės semiotikos (pvz., kalbos, tapybos) ir natūralaus pasaulio semiotikos.[8] Nors Eco modelis ir siūlo teoriškai patenkinamą ikoniškumo problematikos sprendimą, jo trūkumas yra tas, kad jis negali būti taikomas, kol nėra išsamaus natūralaus pasaulio aprašymo pagal objektų atpažinimo kodą. Todėl aš esu čia priverstas ikoniškumo problematiką pavaizduoti provizoriškai, nesiedamas jos su atpažinimo mechanizmu.

Iš figūratyvinio paveikslo skaitymo (kaip sakyta, čia nebus galima aprašyti jo mechanizmų) daroma išvada, kad *elementus*, raiškos lygmens vienetus – po vieną arba grupėmis, – žiūrovas supranta kaip natūralaus pasaulio objektų atstovus ir pavadina juos tomis pačiomis šnekamosios kalbos sąvokomis, kurias jis vartoja skaitydamas natūralų pasaulį. Pasirodys, jog paveikslo paviršiaus artikuliacija* pagal figūratyvinio* skaitymo dėsnius nėra tapati tai, kuri paaiškėja iš abstraktaus skaitymo.

Figūratyvinį paveikslo paviršiaus suvokimą nulemia *koherencijos postulatas.* Jis suprantamas kaip manymas, kad paveikslas perteikia kokią pasaulio sritį: tuo remiantis pavaizduotus objektus galima suskirstyti pagal vienintelį klaseminio* pobūdžio semantinį tinklą.[9] Kartą aprašius šį klaseminį tinklą, galima analizuoti santykį tarp šitaip išdėstytų turinio kategorijų ir raiškos lygmens kategorijų. Tai leidžia išsiaiškinti, ar tam tikros objektų klasės vaizduojamos specifiškai, ar ne. Toliau figūratyvinė reikšmės dimensija paveiksle „Augalas analitiškai" bus aprašoma remiantis šiomis metodinėmis nuostatomis.

Pavadinimas kaip paveikslo skaitymo hipotezė

Panagrinėjus pavadinimą, kurį Klee davė kūriniui, galima konstatuoti, jog jį sudaro dvi sąvokos: pirmoji iš jų („augalas“) yra *figūratyvinio* turinio, o antroji (‚analitiškai‘) *abstraktaus* turinio.[10] Norint nustatyti santykį tarp kalbinio pasakymo pavadinime ir vizualinio pasakymo paveiksle, pirmiausia reikia paanalizuoti, ar abstrakti sąvoka ‚analitiškai‘ sutampa su ką tik pavaizduotu abstrakčiu akvarelės skaitymu, taigi ar pavadinimą su kūriniu sieja patvirtinantis santykis. Jeigu taip iš tikrųjų yra, tai sąvoka „augalas“ gali būti nuoroda figūratyviniam paveikslo skaitymui.

Viena studija iš Klee teorinių raštų rodo, kad jis žodžiui ‚analizė‘ teikė savitą reikšmę. Veimaro architektūros namuose skaitytos jo paskaitos *Mokymo apie formas vaizduojamojoje dailėje klausimais* rankraštyje skaitome: „Ypatinga analizės rūšis – kūrinio analizavimas pagal jo tapsmo stadijas. Šią rūšį aš apibrėžiu žodžiu genezė. Pirmoji Mozės knyga, pasakojanti apie pasaulio sukūrimą, taip pat vadinama geneze. Ten parašyta, ką Dievas sukūrė pirmąją dieną, ką antrąją ir taip toliau. Mus supanti pasaulio visuma skaidoma istoriškai“.[11]

„Genezę“ Klee laiko „ypatinga analizės rūšim“, analizuojančia kūrinį „pagal jo tapsmo stadijas“. Tokį ypatingą sąvokos ‚analizė‘ apibrėžimą pritaikius pavadinimui „Augalas analitiškai“, jis žymės vaizduojamą objektą, duodantį *pradžią* (prieveiksmiu „analitiškai“) *augalų tyrimui pagal tapsmo stadijas.* Galima konstatuoti, kad mano pateiktas abstraktus akvarelės, kaip pavaizduoto ‚kūrimo proceso‘, skaitymas neprieštarauja pavadinimui, tačiau

‚išlaisvinimo' reikšme įvardijamas papildomas, pavadinime neišreikštas reikšmės komponentas.

Kadangi, kaip jau konstatuota, Umberto Eco ikoniškumo modelis be objektų atpažinimo schemos yra praktiškai nepritaikomas, tad pirmiausia esu priverstas skaityti šį paveikslą *intuityviai* figūratyviškai. Tačiau įvardijimas bus objektyvesnis pasirėmus vienu jau publikuotu aprašymu. Jis randamas Bazelio dailės istoriko Roberto Stollio straipsnyje. Stollis performuluoja pavadinimą į „Augalų *tapsmo* analizę", tačiau labiau stebina tai, kad jis nepateikia ką tik iš Klee raštų cituotos vietos. Savo interpretaciją, kuri, beje, taip pat atsirado skaitant kylančia kryptimi, Stollis reziumuoja taip: „Poetinėje Klee augalų tapsmo analizėje išryškėja kontūrai mineralų, gumbinių augalų ir žiedų pavidalo elementų, zonomis kylančių iki pat viršaus, kur žvilgsnį patraukia apskritimas".[12]

Laikantis Stollio aprašymo, galimas toks figūratyvinis anksčiau analizuotų konsteliacijų aiškinimas: (1–2–3) konsteliacija vaizduoja „mineralinius", (4–5–6) konsteliacija – „gumbinių-augalų", o (8–9–10) konsteliacija – „žiedų pavidalo" objektus. Pagal tai kiekvieną fono plokštumos sritį galima apibūdinti kaip *mineralų* (U), *požeminių augalų* (M), ir *antžeminių augalų* (O).

Stollio aprašyme figūratyviai neįvardinti maži izoliuoti elementai 7-as ir 11-as bei abu trikampiai fono plokštumos elementai L ir R. Galima numanyti, jog šviesos ratilu išskirtame apskritimo formos 11-ame elemente matomas „dangaus šviesulys". Tad fono plokštuma O sykiu vaizduotų ir *antžeminių augalų*, ir *kosmoso* sritį. Trikampės plokštumos L ir R pagal jų kompozicinę perėjimo funkciją galėtų būti tarpinės sritys tarp *požeminės* ir *antžeminės* erdvių, vaizduojančios „žemės paviršių". Kvadratinis 7-as

elementas būtų su „žemės paviršiumi“ sujungtas objektas.

Krinta į akis tai, kad Stollis, savo aprašyme žymėdamas objektus, vengia daiktavardžių; jis kalba apie „elementus“ ir juos nusako būdvardžiais, kurie išreiškia *tam tikrą panašumą* su „mineralais“, „gumbais“ bei „žiedais“. Stollis iš tikrųjų turi omenyje vaizdavimo būdą dar iki individualizavimo pakopos, žymintį kiekvieną objektų *klasę*, o ne atskirus objektus. Šis supratimas sutampa ir su pavadinimu, kuris reiškia ne „*tam tikro* augalo analizės pradmenis“, bet „*augalo*“, kaip rūšies, apibūdinimą. Pavadinimas ir aprašymas nukreipia į ypatingą figūratyvinio vaizdavimo būdą, kuris netelpa nei ikonos sąvokoje, nei įsivaizduojamuose ikoniškumo laipsniuose.[13]

Figūratyvinio skaitymo rezultatus galima susumuoti tokioje klaseminėje schemoje:

klaseminis ryšių tinklas		objektai
— antžeminis	— kosminis	11
	— augalinis	(8–9–10)
— nei antžeminis, nei požeminis		7
— požeminis	— augalinis	(4–5–6)
	— mineralinis	(1–2–3)

Raiškos ir turinio kategorijų sujungimas: semisimboliniai kodai

Paveikslo analizės pagal kontrastiškus vizualinius požymius (plg. figūrinių elementų sąrašą) rezultatus lyginant su objektų klasių artikuliacijos rezultatais (žr. aukščiau),

galima sudaryti seriją semisimbolinių *kodų*, kurie santykių tapatumo (homologacijų) forma atskiras *vizualines raiškos kategorijas* priskiria atskiroms *klaseminėms turinio kategorijoms*. Norėdamas nustatyti šiuos semisimbolinius priskyrimus, remsiuosi norminamuoju pasikartojimo efektu, kylančiu dėl objektų bei objektų grupių trinariškumo: (1–2–3), (4–5–6), ir (8–9–10); sudarant kodus, nebus atsižvelgiama į 7-tą bei 11-tą objektus, kurie atitinka izoliuotus elementus. Taigi bus taikomos tik abi klaseminės opozicijos *mineralinis vs augalinis* ir *požeminis vs antžeminis*. Šiuo būdu galima nustatyti tokius kodus:

1 a)	mineralinis : augalinis	::	tiesios kontūrinės linijos	:	tiesios + lenktos kontūrinės linijos
1 b)		::	2-jų sodrumo laipsnių e.	:	3-jų sodrumo laipsnių e.
1 c)		::	iš dalies nesusiliečiantys e.	:	susiliečiantys e.
1 d)		::	apatinė padėtis	:	viršutinė padėtis
1 e)		::	4-kampė fono plokštuma	:	5-kampės fono plokštumos
2 a)	požeminis : antžeminis	::	apatinė paveikslo dalis	:	viršutinė paveikslo dalis
2 b)		::	asimetriška konstel.	:	simetriška konstel.
2 c)		::	nekompaktiška konstel.	:	kompaktiška konstel.
2 d)		::	horizontaliai orientuotos fono plokštumos	:	vertikaliai orientuotos fono plokštumos

Pasirodo, kad figūratyvinis akvarelės „Augalas analitiškai“ vaizdavimas turi nepaprastai daug kodų. Tačiau sunku spręsti, kokie kodai galiotų už šio konkretaus analizės pavyzdžio ribų, kadangi čia apsiribota vieninteliu analizės objektu ir neįmanoma šią analizę susieti su natūralaus pasaulio semiotikos objektų atpažinimo schemomis. Kita vertus, atrodo, kad pasirinktas vaizdavimas

intuityviai sutampa su vaizdiniais, kurie iš esmės siejasi su įvairiomis Stollio pateiktomis objektų klasėmis, nors skyrium paimtos atskiros konsteliacijos vargu ar galėtų spontaniškai sukelti šiuos vaizdinius. Intuityviai šį vaizdavimą galima būtų laikyti teisingu, nes Klee taikomos vizualinės raiškos kategorijos sutampa su kai kuriomis fundamentaliomis atitinkamų objektų klasių atpažinimo schemų kategorijomis (pvz. /kompaktiškumas/, /simetrija/, /apvalūs-kampuoti kontūrai/ kaip galimi „žiedų“ susidarymo požymiai). Šis vaizdavimas gali sužadinti „teisingumo“ įspūdį dar ir todėl, kad čia taikomi kodai, pasirodo, yra *motyvuoti* fundamentalaus, vertinamojo suvokimo būdo atžvilgiu. Turimas omenyje semiotinis fenomenas, kurį Louis Hjelmslevas savo svariame straipsnyje „Kalbos stratifikacija“ (1954) pavadino *kolektyvinių vertinimų lygmeniu* (*niveau d'appréciations collectives*).[14]

Pasak Hjelmslevo, reikia postuluoti pirmąjį reikšmės sudarymo lygmenį, kuris, pavyzdžiui, leidžia konkretų garsą vertinti kaip „šviesų“ arba „tamsų“, „lengvą“ arba „sunkų“, o tam tikrą spalvą – kaip „šiltą“ arba „šaltą“. Apie šio reikšmės lygmens aprašymo kalbą Hjelmslevas sako, kad ji susidedanti iš kasdienės kalbos sąvokų, nes esą svarbu konstatuoti „santykiškai naivius vertinimus“, būdingus konkrečiai visuomenei. Be to, kadangi šie kasdienės kalbos žodžiai yra sinestezinio pobūdžio, *sinestezės* studijavimą Hjelmslevas laiko būtina kolektyvinių vertinimų tyrinėjimo prielaida. Tačiau vertinantis pasaulio suvokimas, kaip ir atpažinimo schemos, dar neaprašytos sistemiškai, tinkama leksine forma. Kaip pavyzdį čia pateiksiu vizualinių požymių, kurie Klee akvarelėje kontrastingai apibūdina „mineralinę“ ir „augalinę“ sritis, tokią vertinamąją perstatą:

	mineralinis	: augalinis		
a)	tiesios kontūrinės linijos	: tiesios + lenktos kontūr. linijos	:: „kietas“	: „kietas–minkštas“
b)	2-jų sodrumo laipsnių e.	: 3-jų sodrumo laipsnių	:: „nediferencijuotas“	: „diferencijuotas“
c)	iš dalies nesusiliečiantys e.	: susiliečiantys e.	:: „nesutvarkytas“	: „sutvarkytas“
d)	apatinė padėtis	: viršutinė padėtis	:: „sunkus“	: „lengvas“
e)	4-kampė fono plokštuma	: 5-kampės fono plokštumos	:: „statiškas“	: „dinamiškas“

Šią dvigubą atitikmenų seriją galima perrašyti taip, kad klaseminė turinio kategorija *mineralinis vs augalinis* bus tiesiogiai susieta su vertinamosiomis turinio kategorijomis:

mineralinis : augalinis ::	„kietas“ „nediferencijuotas“ „nesutvarkytas“ „sunkus“ „statiškas“	:	„kietas–minkštas“ „diferencijuotas“ „sutvarkytas“ „lengvas“ „dinamiškas“

Klee taikomų raiškos požymių vertinamasis aprašymas leido turinio atžvilgiu kontrastiškai apibūdinti klaseminę kategoriją *mineralinis vs augalinis*, o tai, atrodo, iš esmės atitinka socialinį tam tikrų objektų klasių – „mineralai“ ir „augalai“ – vertinimą (*appréciation collective*). Tai iš tikrųjų dar viena priežastis, dėl kurios Klee pasirinktas figūratyvinis vaizdavimas atrodo esąs „teisingas“ arba „natūralus“.

Akvarelėje „Augalas analitiškai“ Klee surado vaizdavimo būdą, kuris pranoksta konvencionalias natūralaus pasaulio objektų simuliavimo priemones. Vietoje jų iškėlė naują, originalų figūratyvinės vaizduosenos tipą. Šis leidžia tapytojui vaizduojamuosius objektus analizuoti pagal kategorijas ir kartu išreikšti su atskirais objektais

susijusius socialinius vertinimus. Jeigu *poetiškumą* apibrėšime kaip turinio ir raiškos lygmenų santykį, kuriam esant nors iš dalies panaikinamas normalaus, „prozinio“ diskurso nemotyvuotumas (arbitrariškumas), tai Klee akvarelėje galima atpažinti *poetinę teksto struktūrą*, pranokstančią įprasto ikoninio vaizdavimo „prozą“.[15]

Paveikslo interpretacijos pasiekimai

Vienoje iš paskutiniųjų analizės pakopų svarbu susieti abstrakčios reikšmės dimensijos skaitymo rezultatus su figūratyvinio skaitymo rezultatais. Figūratyvinius apibūdinimus projektuojant į pradžioje analizuotus abstrakčius procesus, dabar jau jie atrodys kaip tikrų *veiksmų* atvaizdas.[16] Abstraktūs reikšmės elementai, sujungti ‚kūrimo‘ sąvoka, atlieka interpretacinę funkciją figūratyvinės reikšmės dimensijos atžvilgiu: „augalo raidą“ Klee vaizduoja kaip sudėtinį ‚aukštesnio rango vieneto susiformavimo‘, ‚diferenciacijos‘ ir ‚integracijos‘ procesą.

Abstraktaus akvarelės lygmens analizė leido greta ‚kūrimo‘ sąvokos sustiprinti ir antrą reikšmės komponentą – ‚išlaisvinimo‘ sąvoką, kuri atsirado skaitant mažų, izoliuotų elementų konsteliaciją. Iki tol šių abiejų reikšmės komponentų dar nebuvo galima skaityti koherentiškai. Dabar pamėginsime tai atlikti. Pagal raiškos lygmens artikuliaciją 1-as elementas vienu metu priklauso abiem konsteliacijoms: izoliuotų elementų ir trinarei. Dėl šios dvigubos 1-o elemento priklausomybės pirmąją „augalo kūrimo“ pakopą galima sutapatinti su ‚išlaisvinimo‘ proceso – jį galėtume pavadinti ‚nelaisvės‘ arba ‚priklausomybės‘ būsena – pradine pozicija.

Kiti izoliuoti elementai 7-as ir 11-as jau nepasižymi tokia dviguba priklausomybe, kuri leistų toliau tiesiogiai jungti abu procesus. Tačiau paskutinysis izoliuotų elementų konsteliacijos vienetas (11-as, „dangaus šviesulys") dabar pasirodo toje pačioje fono plokštumoje kaip ir žymėtasis sudėtinės konsteliacijos vienetas „žiedas" (trinarė konsteliacija (8–9–10). Be to, apskritimo formos 11-as elementas pasižymi dviguba eidetine giminyste su konsteliacija (8–9–10): ji yra kompaktiškos prigimties, tad yra artima apskritimui; be to, vienas iš jos elementų, 9-as elementas, turi pusrutulio kontūrą. Šie bendrumai leidžia viršutinę trinarę konsteliaciją „žiedą" susieti su viršutiniu izoliuotu elementu „dangaus šviesuliu" ir nustatyti *metaforinį santykį* tarp abiejų procesų – „augalo raidos" bei „išlaisvinimo". Jeigu, remiantis pavadinimu, pirmąją sąvoką laikysime topine, tai reikš, kad akvarelė „Augalas analitiškai" vaizduoja „augalų raidą" kaip „išlaisvinimo" procesą. Kitaip sakant, papildomai figūratyviškai skaitant 11-ą elementą: „išsirutulioti augalu – priartėti prie kosmoso, prie laisvės srities".

Kaip jau sakyta, „kūrimo" sąvoką iš esmės užpildo du tematiniai-figūratyviniai turiniai – pasaulio sukūrimas ir meno kūrinio sukūrimas. Meninės kūrybos palyginimas su dieviškąja kūryba – senas topas, menininkų raštuose vis dažniau pasirodantis nuo XX a. pradžios, kartu su abstrakčiojo meno atsiradimu.[17] Viena tapybos technikos ypatybė, būdinga „Augalas analitiškai" vaizduosenai, rodo, kad šiam palyginimui, pranokusiam bendrąjį topą, suteikta konkreti vaizdinė išraiška. Chromatiniai netolygumai šoniniuose paveikslo kraštuose, į kuriuos analizėje iki šiol nekreipiau dėmesio, atsirado todėl, kad paskutinis rausvo atspalvio rudos spalvos sluoksnis nebuvo paskleistas visoje paveikslo plokštumoje. Todėl

baigtame kūrinyje matyti jo paties kūrimo procesas.

Tad akvarelę „Augalas analitiškai" galima suprasti kaip save reflektuojantį kūrinį, kuris, figūratyviai vaizduodamas „augalo raidą", apmąsto ir tai, kaip susidaro jo paties reikšmė. Kadangi „augalų raidos" procesas susietas su „išlaisvinimo" procesu, paveikslas „Augalas analitiškai" galiausiai tampa euforine meninės veiklos interpretacija, kai tapyba vaizduoja save kaip išlaisvinimo iš žemiškų varžtų aktą.

Pastabos

[1] Plg. Emanuela Cresti, „Oppositions iconiques dans une image de bande dessinée reproduite par Lichtenstein“, *Versus* 2 (1972), p. 41–62, kur „iconique“ priešpriešinama sąvokai „linguistique“.

[2] Charles W. Morris, *Foundation of the Theory of Signs*, Chicago, 1938, p. 24 (vok. *Grundlagen der Zeichentheorie*, München, 1972, p. 45).

[3] Akvarelę „Augalas analitiškai“ Klee priskyrė „spalvotų lakštų“ grupei. Akvarelinių spalvų sluoksniai tepami ant gipsu gruntuoto drobės gabalo, ištempto ant kartoninio pagrindo. Anksčiau kartonas turėjo pavadinimą ir numerį 1932/V 9, bet vėliau buvo apipjaustytas iš abiejų pusių; šiandieninis jo formatas 53,5 × 19 cm. Nuo 1960 m. kūrinys saugomas Bazelio dailės muziejuje. Spalvotos reprodukcijos: H. L. Laffé, *Paul Klee*, Luzern, Freudenstadt, Wien, 1971, 18 il. bei R. Stoll (žr. past. 12) ir autoriaus *Paul Klee: analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, 1982.

[4] ‚Grafiška‘ *vs* ‚tapybiška‘ vaizduosenos neatitinka Wölfflino opozicinės poros „linijinis *vs* tapybinis“; jos pagrįstos kontrastišku linijos ir plokštumos taikymu konkrečiame vizualiniame tekste.

[5] Skirtingai negu įprasta analizuojant Klee tapybą, toliau savo analizėje vengsiu remtis kaip argumentais teoriniais tapytojo raštais. Mano išeities pozicija – tezė, pagal kurią Klee tapyboje glūdi natūrfilosofinis ir meno teorijos pasakymas, suvokiamas ir nepažįstant jo kalbinių tekstų. Vaizdinių Klee tekstų lyginimas su kalbiniais būtų tolimesnis uždavinys. Jis galėtų duoti atsakymą į klausimą, ar abi raiškos formos* – vaizdas ir kalba – remiasi bendra „privačia metodologija“. Klee „natūrfilosofija“ arba „natūrfilosofinė meno teorija“ kritiškai aprašyta O. K. Werckmeister, „Rez. von Jim M. Jordan, Paul Klee und Cubism“, in *Kunstchronik* 40 (1987), p. 63–74.

[6] Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, München, 1972, p. 213 (kursyvas mano, – *F.Th.*). Vėliau Eco vėl ėmė kritikuoti *ikonos* sąvoką ir šiek tiek ją patikslino, tačiau apskritai imant tai nėra svarbu šiai analizei (plg. „Introduction to a semiotics of iconic signs", *Versus* 2 [1972], p. 1–15; idem, *Trattato di semiotica generale*, Mailand, 1975, pirmiausia p. 256–284).

[7] Eco, *Einführung* (žr. past. 6), p. 206.

[8] Sąvoką „natūraliojo pasaulio semiotika" įvedė A.J. Greimas (plg. A.J.Greimas ir J.Courtés, *Sémiotique: dictionaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, 1979, žr. ‚monde naturel'). Pasak Greimo, natūralusis pasaulis gali būti suprantamas kaip makrosemiotika, apimanti ir „sémiotique des objets". Ši nuostata leidžia patenkinamai išspręsti referencijos objekto problematiką. Greimui referencijos objektas jau nėra susijęs su ženklo apibrėžimu; referentiškumas suprantamas kaip konkretaus teksto *prasmės efektas**.

[9] Koherencijos postulatas yra tvirta norma. Todėl nusižengimas šiai normai visada yra reikšmingas ir jo pasekmė yra ta, kad aukštesniame, abstraktesniame lygmenyje susidaro nauja semantinė koherencija. Paveikslų tipuose, pavyzdžiui, siurrealistinėje tapyboje, kuriuose paskiri „svetimi" objektai pažeidžia pirminį, figūratyvinį koherencijos principą, pasirinktas kraštutinai „realistinis" vaizdavimo būdas, kad būtų atpažintas normai prieštaraujantis objektas. Bendrasis koherencijos postulatas yra dar kita priežastis, dėl kurios ikoninio ženklo sąvoka, implikuojanti izoliuotų objektų skaitymą, yra semiotiškai neadekvati.

[10] Toliau *figūratyvinio* reikšmės lygmens sąvokos bus pateikiamos su dvigubomis kabutėmis (pvz., „augalas"), *abstraktaus* reikšmės lygmens sąvokos – su viengubomis kabutėmis (pvz., ‚analitiškai').

[11] Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, faksimil. leid. J.Glaesemer, Basel, Stuttgart, 1979, faksimilės transkripcija p. 13 ir toliau.

[12] „Formelemente der Malerei: von der Linie", *Sandoz-Bulletin* 1 (1965), p. 31.

[13] A. Moles'o pasiūlyta analizė pagal ikoniškumo laipsnius (žr. „Teoria informazionale dello schema", *Versus* 2 [1972]) neliečia pavaizduoto aspekto. Ikoniškumo laipsniais siekiama *kiekybiškai* išmatuoti panašumą tarp ženklo ir referencijos objekto. Tačiau čia aptartasis fenomenas yra kokybinės prigimties ir pagal kategorizacijos tipus (pagal klases ar individualizuotus objektus) susijęs su figūratyviniu vaizdavimu. A.J.Greimas generatyviniame diskurso modelyje skiria dvi figūratyvinio prisodrinimo pakopas: „la *figuration* proprement dite qui rend compte de la conversion des thèmes en figures, et l'*iconisation* qui, prenant en charge les figures déjà constituées, les dote d'investissements particularisants, susceptibles de produire l'illusion référentielle." (...tikroji *figūracija*, nuo kurios pareina temų pavertimas į figūras, ir *ikonizacija*, kuri perima jau sudarytas figūras ir suteikia joms specifikacijas, pajėgias sukelti referencinę iliuziją). Greimas ir Courtés (plg. past. 8), žr. ‚iconicité'.

[14] Straipsnis „La stratification du langage" pirmąsyk buvo paskelbtas *Word* 10 (1954), p. 169–188, ir po to išspausdintas rinkinyje: L.Hjelmslev, *Essais linguistiques*, Paris, 1971, p. 44–76; vertimas į vokiečių kalbą: L.H., *Aufsätze zur Sprachwissenschaft*, Stuttgart, 1974, p. 76–104. Apie „kolektyvinių vertinimų lygmens" kaip tikrojo reikšmės būdo interpretaciją žr. „Le mode de signification ‚immediat' ou physiognomique" in H.Parret ir H.G.Ruprecht (sudarytojai), *Exigences et perspectives de la sémiotique: recueil d'hommages pour A.J.Greimas*, Amsterdam, Philadelphia, t. 2, 1985, p. 661–669.

[15] Šią poetiškumo definiciją yra pasiūlęs A.J. Greimas, *Du sens: essais sémiotiques*, Paris, 1970, p. 278 ir t.t. Čia paminėtinas dar vienas figūratyvinio kodo motyvacijos būdas, į kurį mano dėmesį atkreipė Peteris Frölicheris iš Ciuricho. Konsteliaciją „žiedas" (8–9–10) galima laikyti „taurės" (8,9) ir „karūnos" (10) figūrų kombinacija. Čia vizualinis diskursas pasirodo priklausomas nuo kalbinio: Klee „žiedo" figūracijoje papildomai įrašytos dviejų objektų („taurės" ir „karūnos"), – jų pavadinimai vokiečių kalboje yra sustabarėjusios metaforos ir žymi dvi svarbias žiedo dalis (*liet.* taurelė ir vainikėlis)– konvencionalios vaizdavimo schemos.

[16] *Action* čia verčiama sąvoka ‚veiksmas'. (Apie šią sąvoką žr. Greimas ir Courtés [plg. past. 8], ‚figurativisation 3'.)

[17] Žr. *Kandinsky über Kandinsky: der Künstler als Interpret eigener Werke*, Bern, 1986, p. 141. Garsiu tapo Paulio Klee sakinys iš vadinamojo „Kūrybinio išpažinimo" („Schöpferischen Konfession", *Schriften: Rezensionen und Aufsätze*, sudarytojas Chr. Geelhaar, Köln, 1976, p. 122): „Menas prilygsta pasaulio sutvėrimui. Jis byloja apie pastarąjį, lygiai kaip visa, kas žemiška, byloja apie kosmosą."

II JACOPO BELLINI

Kryžiaus nešimas

Istorijos vaizdavimas kaip jos aiškinimas

Jacopo Bellini'o (apie 1400–1471) „Kryžiaus nešimas" (4 il.) dviem aspektais skiriasi nuo konvencionalios schemos, kurios paprastai laikomasi vaizduojant šį biblinį epizodą: čia kūrybiškai panaudota quattrocento naujai išplėtota mokslinė erdvės konstrukcija ir įvestos pasakojamai istorijai, atrodytų, svetimos papildomos epizodinės scenos. Norėčiau parodyti, jog esant šioms vaizduosenos ypatybėms, reikia kalbėti ne vien apie šalutinius paveikslo elementus, kurie žinomą istoriją apvelka savo meto stilistiniu rūbu arba praturtina paslėptais simboliais. Pagal mano tezę, nauji vaizduosenos elementai paveikslo tekste atlieka lemiamą funkciją sudarant reikšmę.*

Analize remiasi generatyviniu taku, – tai A.J. Greimo išplėtotas, hierarchiškai suskirstytas reikšmės sudarymo modelis. Šis modelis leidžia į uždarą turinio visumos struktūrą įtraukti naujus elementus.*

Svarbų vaidmenį analizėje atlieka ir izotopijos sąvoka, kuri žymi teksto* koherencijos efektą, atsirandantį kartojantis semantiniams požymiams. Žiūrovas, gebėdamas suvokti dvi skirtingas elementarias izotopijas, pavaizduotą istoriją tuo pat*

metu gali aiškinti kaip istoriškai tolimą ir kaip susijusią su jo dabarties pasauliu.

Kadangi semiozės procese paveikslo teksto turinio forma* siejasi su raiškos forma*, relevantiškų* semantinių požymių nustatymas ir jų loginis ryšys nepareina nuo interpretatoriaus valios. Juos galima atskleisti iš paveikslo teksto konkrečios vaizduosenos.*

Dailininkas, susidūręs su užduotimi pavaizduoti istoriją, kuri jau buvo ikonografiškai užkoduota, nebūtinai privalo garbstyti paveldėtas vertes, nes kūrybiškai dirbdamas – o tai aiškiai rodo analizuojamas pavyzdys – naujai aiškina seną istoriją.

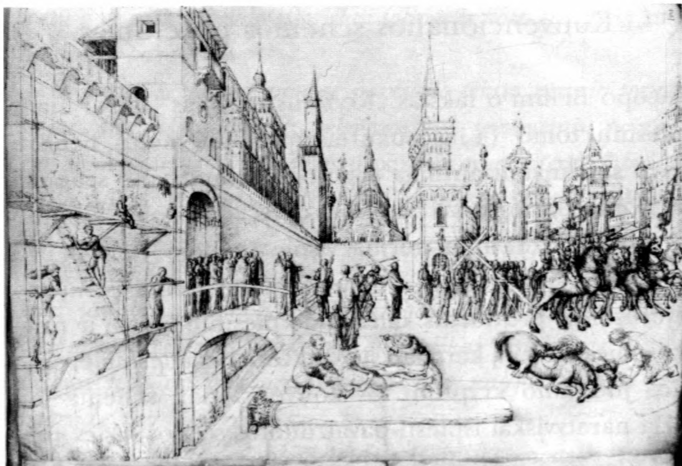
Erwino Panofsky'o išplėtotas aiškinimo modelis turi tą trūkumą, kad abiejuose pirmuose analizės lygmenyse remiamasi ženklais, t.y. jau sudarytais turiniais*; o trečiame – ikonologiniame lygmenyje panašiu būdu paveikslas susiejamas su nepriklausomai nuo jo egzistuojančia „pasaulėžiūra". Todėl toks modelis negali parodyti, kaip pats paveikslas geba produkuoti reikšmę.*[1] *Greta ikonografijos lemiamą vaidmenį sudarant reikšmę atlieka sintagmatinės* struktūros, šiuo atveju svarbesnės nei atpažįstamos figūros. Čia turimi omenyje tie vaizduosenos principai, kurie lemia ženklų ir neženklų (elementarių vaizdo kontrastų) tarpusavio žaismą paveikslo visumoje.*

3 Giovanni di Paolo, *Kryžiaus nešimas.* Filadelfijos dailės muziejus

Konvencionalios schemos pakeitimas

Jacopo Bellini'o lakštas „Kryžiaus nešimas" iš Paryžiaus piešinių tomo[2] (4 il.), sukurtas apie 1450 metus, bendru savo sumanymu atitinka topologinę-naratyvinę schemą, kuri nuo Giotto laikų (Arenos koplyčia) buvo šio biblinio epizodo vaizdavimo norma visoje Italijoje (plg. 3 il.): procesija su kryžių nešančiu Kristumi išeina iš miesto (Jeruzalės) pro vartus kairiajame piešinio krašte ir priešais miesto sieną kerta aikštę, atsiveriančią dešinėje, eisenos judėjimo kryptimi. Ši konvencionali schema leidžia naratyviškai išplėsti pavaizduotos scenos *hic et nunc*



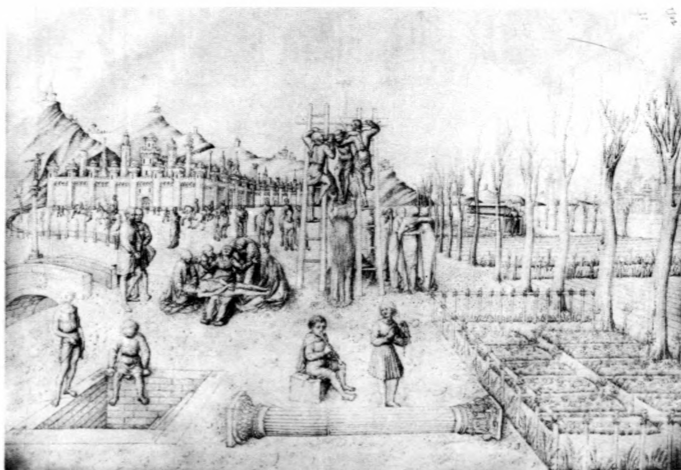


4 Jacopo Bellini, *Kryžiaus nešimas*. Louvre'o muziejus, Paryžius

tuo, kas „prieš tai" ir „po to", išlaikant ir vaizdavimo vienovės reikalavimą: uždara vidinė miesto erdvė (ją netiesiogiai perteikia aukštai viršum sienų iškylantys pastatai) yra ką tik paskelbto mirties nuosprendžio vieta; išorinę erdvę dešinėje pratęsia žiūrovas – tai Golgota, nukryžiavimo vieta.

Ilgą, reljefišką figūrų virtinę piešinyje įvairiopai suskaido už jos esantis architektūrinis fonas. Golubewo išleistose Jacopo Bellini'o piešinių knygose ši figūrų eilė taip aprašoma:

> Nuteistųjų eiseną pradeda raiti centurionai, tūbų pūtikai ir vėliavnešiai. Vienoje ieties vėliavėlėje atpažįstamas skorpionas – nelaimės ženklas. Kristus stabteli ir laukia Marijos, kuri, šventųjų moterų vedama, eina per griovį, juosiantį miestą.[3]

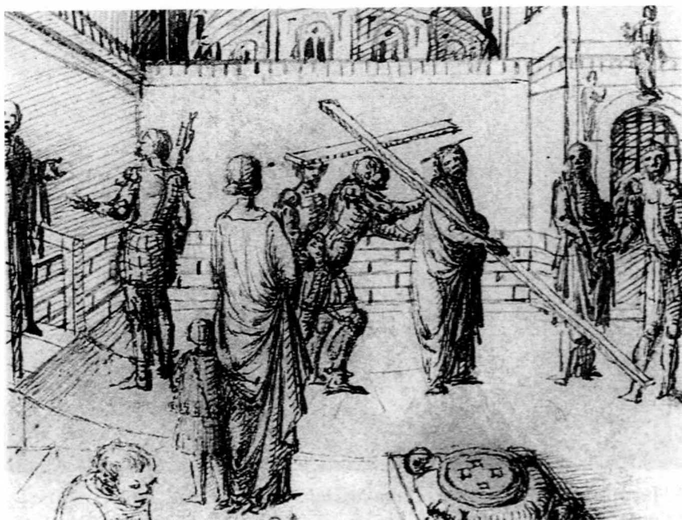


5 Jacopo Bellini, *Nuėmimas nuo kryžiaus ir apverkimas.* Louvre'o muziejus, Paryžius

Konvencionalią vaizdavimo schemą Bellini's rafinuotai praturtina centrinę perspektyvą inscenizuojančiomis priemonėmis: staigiai siaurėjantis sienos stačiakampis kairėje suteikia scenai stiprų dinamišką impulsą, kuris, sienos juostai pasisukus, tebeveikia priešingoje pusėje. Žiūrovui *žinomas* eisenos judėjimas iš kairės į dešinę tampa ir *jutimiškai patiriamu* judesiu.[4]

Paveikslo viduryje stačiakampe sienos dalimi, kuri proporcingai atitinka lapo formatą, kaip „iškarpa" išskiriama epizodinė scena – „sargybiniai stumia pirmyn kryžių nešantį Kristų, kuris žvelgia atgal, į savo motiną" (6 il.). Šio epizodo santykis su visa scena yra panašus į santykį tarp žiūrovui artimo *šventųjų nuolankumo paveikslo* (7 il.) ir jam tolimos *istorijos vaizdavimo.*[5]

Pastarąjį teiginį patvirtina „moters su vaiku" grupė, kuri piešinio erdvėje vaizduojama iš nugaros tiesiai



6 Jacopo Bellini, *Kryžiaus nešimas*, fragmentas

priešais procesiją, kairėje nuo Kristaus. Motinos figūrą galima suvokti kaip žiūrovo figūros atitikmenį. Realus žiūrovas provokuojamas užimti jos vietą ir į fokusuotą epizodinę sceną reaguoti taip „kaip užjaučianti motina".[6] Be to, reikia atkreipti dėmesį dar į tai, kad motinos galva yra šalia piešinyje pažymėto regėjimo taško.[7] Regėjimo taško arba lapo centro atžvilgiu dviem tarpais į dešinę yra pastūmėti sienos stačiakampis, sudarantis epizodinės scenos foną, ir pagrindinio veikėjo Kristaus galva. Tai dar kartą pabrėžia dešinėn orientuotą procesijos judėjimą. Paveikslo žiūrovas, identifikuojantis save su iš nugaros pavaizduota figūra, vėl suvokia šiuos poslinkius kaip nuo jo tolstantį vyksmą.

Taigi perspektyvos inscenizavimu Jacopo Bellini'ui pavyksta konvencionalų paveikslą, vaizduojantį kryžiaus

7 Mantegna'os mokykla, *Kryžiaus nešimas.* Christ Church, Oksfordas



nešimą, padaryti atvirą žiūrovo dinamiškam dalyvavimui ir emocinei jo identifikacijai. Tai pirmieji centrinės perspektyvos pasiekimai sudarant reikšmę.

Interpretavimo problema: epizodinių scenų santykis su topine scena

Iki šiol neminėjau trijų scenų, kurias Jacopo Bellini's (4 il.) vaizduoja piešinio erdvės pirmajame plane. Kiekvienam piešinio žiūrovui jos krinta į akis pirmiausia vien dėl savo dydžio. Šias epizodines scenas savo 1908 metų leidime aprašo Victoras Golubewas:

Pirmajame plane, kairėje, dirba mūrininkai ir skulptorius. Raitelis, parkritęs su žirgu, primena romėnų reljefus.[8]

Šiame aprašyme trys scenos laikomos izoliuotais elementais ir nesiejamos nei tarpusavyje, nei su topine bibline scena („Kryžiaus nešimu"). Akivaizdi Golubewo nuomonė, kad pirmojo plano figūrų grupės „visai nesusijusios su kompozicija" – kaip jis sako apie vieną jo lyginamą Bellini'o piešinį (5 il.). Howardas Collinsas piešinį „Kryžiaus nešimas" panašiai apibūdino dar 1982 metais pasirodžiusiame straipsnyje: „keistas mišinys, dėl kurio eisena į Kalvarijų kalną, tik palikusi mitinio miesto vartus, išsyk beveik pradingsta banalybių maišatyje".[9] Abiem autoriams epizodinės scenos akivaizdžiai tėra tik anekdotinis topinės scenos paįvairinimas, be to, Collinsas pastebi, jog gerokai trikdo „atvirkštinės perspektyvos" efektas – topinės viduriniojo plano scenos figūros yra mažos, o epizodinių pirmojo plano scenų – didelės.[10]

Conradas de Mandachas, skirtingai negu Golubewas ir Collinsas, jau 1922 metais iškėlė tezę, kad daugelis epizodinių scenų Jacopo Bellini'o piešiniuose (kaip ir „Kryžiaus nešimo"), šiandien mus jaudinančių vien „tapybiška išvaizda", su pagrindine scena sujungtos „simboliniais ryšiais" (*rapports symboliques*).[11]

Mandachas nurodo, jog nuo žirgo nukritęs raitelis viduramžiais buvo visuotinai paplitęs simbolis, naudotas „nubaustai puikybei" vaizduoti. Abi kitas pirmojo plano scenas, jo apibūdinamas kaip „žmogaus statomas statulas ir pastatus", taip pat reikia laikyti Dievo nubaustos puikybės simboliais. Šį aiškinimą Mandachas bando patvirtinti nuorodomis į Bibliją. Argumentais neparemdamas šuolio nuo trijų izoliuotų simbolių identifikavimo prie

visumos aiškinimo, autorius pagaliau pateikia tokią Bellini'o „Kryžiaus nešimo“ interpretaciją:

> Žmonių paniekintas ir apleistas, gėdingai vedamas į bausmės įvykdymo vietą, Kristus įkurs amžinąją karalystę, o žmogaus puikybės kūriniai bus laiko sunaikinti. Regis, tokią mintį išreiškia šis nuostabus kūrinys.[12]

Bernhardas Degenhartas ir Annegrit Schmitt neabejodami perėmė į savo naująjį Paryžiaus piešinių tomo leidimą Conrado de Mandacho aiškinimą, kad epizodinės scenos tėra konvencionalūs simboliai.[13]

Šio ikonografinio aiškinimo silpnybės akivaizdžios. Žinoma, viduramžiškas nuo žirgo nukritusio raitelio motyvas dar ir Jacopo Bellini'ui galėjo turėti simbolinę „nubaustos puikybės“ reikšmę. Tačiau mažiau suprantama, kodėl mūrijimo ir skulptūros darbus, ir dar be skirtumo, reikia suvokti kaip „žmogaus kūrinių laikinumo simbolius“. Vis dėlto net ir manant, kad šie aiškinimai, kaip izoliuoti simboliniai ženklai, tinka visoms epizodinėms scenoms, į bendrąją piešinio reikšmę dar nebūtų įtrauktos atitinkamos reikšmės vertės.

Pagaliau Salvatore's Settiso pateikta vidurinės epizodinės scenos interpretacija metodiškai svarbiais aspektais skiriasi nuo ką tik aptartų, vien ženklais besiremiančių aiškinimų.[14] Settisas žengia pirmąjį žingsnį, siekdamas sujungti skulptoriaus sceną su topine scena pagal jų turinį, tiksliu naratyviniu aprašymu atskleisdamas abiejų scenų analogiškumą. Tarpusavyje susiejamos ne tik atskiros figūros (antikinė dievų statula ir Kristaus figūra), bet ir atskiri veiksmo momentai. Be to, Settisui pavyksta išsiversti be kalbinių tekstų. Užtai „Kryžiaus nešimą“ jis lygina su „Jeronimu dykumoje“ (18-as Paryžiaus piešinių

tomo lakštas). Nuvirtusią koloną čia jis aiškina kaip „pagonybės mirties“ ženklą:

> Tolesnio lapo [19a, čia 4 il.] pirmajame plane kolona nėra nuvirtusi, o turės būti pastatyta ant paruošto cokolio skulptoriaus jau baigiamai pagoniško dievo statulai laikyti: šlovingos tikrojo Dievo kančios šitaip priešpriešinamos laikinam pagoniškosios dievybės triumfui. Vis dėlto šios scenos, esančios eisenos į Golgotą centre, prasmę galima aiškinti ir priešingai: jeigu į gulinčią ant žemės kaip lavonas statulą plaktuku varomas kaltas primena, kad netrukus Kristus bus nukryžiuotas, tai nuvirtusi kolona lygiai taip pat gali būti nuoroda į Jėzaus mirtį.[15]

Stebina tai, kad tą patį objektą, koloną, Settisas aiškina dvejopai ir prieštaringai. Kaip statomo monumento dalis, ji esą rodanti „laikiną pagoniškosios dievybės triumfą“ (tuo teigiama turinio priešingybė Kristaus „šlovingoms kančioms“); ir čia pat toji pati kolona vadinama „nuversta“(!), aiškinama tiesiogine nuoroda į „Jėzaus mirtį“.

Tolimesnėje analizėje bandysiu toliau plėtoti teigiamus šios interpretacijos pradmenis, visų pirma – *naratyvinę dimensiją*. Tačiau pagrindinė mano užduotis – tai, kas pavaizduota, suprasti kaip bendrą turinio pasakymą, kaip *vaizdinį tekstą*, sykiu atsižvelgiant ir į epizodinių scenų tarpusavio santykį. Lemiamą reikšmę analizėje turės tai, kad pagal Greimo semiotinį modelį (generatyvinį taką) bus išskirti keli hierarchiškai artikuliuoti reikšmės lygmenys: figūratyvinis*, tematinis* ir elementarus semionaratyvinis* ir kad bus atkreiptas dėmesys į sintagmatinius vaizduosenos elementus kaip reikšmės sudarymo priemonę.

Tematinė epizodinių scenų analizė

Pirmiausia pažvelkime į sceną pirmojo plano kairėje (4 il.). Keturių vyrų figūrų darbą ant pastolių nepakanka pavadinti „mūrijimu“, kaip tai daro Golubewas ir Degenhartas bei Schmitt. Darbininkai triūsia atstatydami ištrupėjusį tinką kai kuriose miesto sienos vietose ir keisdami išbyrėjusias plytas. Jų veikla ne konstruktyvi, o *restauracinė*; jie bando priešintis gresiančiam pavojui, kad miestas sugrius: tai pranašauja ilgas plyšys kampiniame bokšte į kairę nuo vidurio ašies.[16]

Kaip yra aprašęs Settisas, skulptorius pirmojo plano viduryje dailina žmogaus dydžio statulą, laikančią gausybės ragą, kurios nuogumas rodo, kad ji priklauso antikai. Statulai skirta stovėti ant kolonos su kapiteliu. Kaip matome, gilumoje keletas panašių kolonų monumentų jau puošia miestą. Statula yra antikinio romėniškojo *genijaus* tipo.[17]

Nuo suklupusio žirgo kūlvirsčia nukritusio raitelio motyvas dešinėje tikriausiai paimtas iš antikinio sarkofago reljefo, kaip nurodė dar Golubewas. Bellini's papildė šią grupę atskubėjusio į pagalbą ginklo draugo figūra.[18]

Abstraktesniame, *tematiniame* reikšmės lygmenyje nagrinėjant trijose epizodinėse scenose pavaizduotus *figūratyvinius* procesus – „griūvančių miesto sienų remontą“, „ruošimąsi pastatyti koloną monumentą“, „kritimą nuo žirgo“ – galima nustatyti aiškią semantinę koherenciją. Visos scenos rodo tą pačią izotopiją ir yra nusakomos paprastomis ‚kritimo‘ ir ‚pakėlimo‘ arba ‚atstatymo‘ sąvokomis.[19]

Reikia pažymėti, jog ‚pakėlimo‘ sąvoka apibūdina ir topinės scenos vidurinį planą: Jėzus kareivių išvedamas iš Jeruzalės, kad būtų *pakeltas* ant kryžiaus. Be to, kiekvieną

iš trijų epizodinių scenų sieja su topine scena skirtingos figūratyvinės ir sintagmatinės priemonės. Abiejų kraštinių scenų atveju ryšys sukuriamas figūratyviniame lygmenyje: keturi vyrai, remontuojantys miesto sienas, žiūri į pro juos slenkančią eiseną; scena su nukritusiu raiteliu daro įspūdį tarsi dvi figūros būtų išimtos iš raitųjų būrio eisenos pradžioje ir perkeltos į pirmąjį planą. O koreliacija tarp „skulptoriaus“ scenos ir „kryžiaus nešimo“ scenos vaizduosenos priemonėmis išgaunama dvejopu būdu: šią viduriniąją epizodinę sceną su centrine vidurinio plano eisenos grupe, su pirmyn varomu Kristum sieja ne tik susikertančių linijų perspektyvų žaismas; plokštumos perspektyvoje abi scenos sudaro lygiakraštį trikampį, kurį dar pailgina fone kylantis piramidės formos centrinis statinys.[20]

Viduriniosji epizodinė scena jau minėtais sintagmatiniais ryšiais yra aiškiai išskirta iš kraštinių scenų ir tuo pačiu privilegijuotu santykiu sujungta su turinio ir erdvės atžvilgiu centrine piešinio figūra – kryžių nešančiu Kristumi. Nors tarp šių abiejų scenų negalima įžiūrėti jokių tiesioginių figūratyvinių analogijų, duotoji vaizdo forma kviečia žiūrovą ieškoti jų turinių santykio. Pastarąjį galima nesunkiai rasti abstrakčiame, tematiniame-naratyviniame lygmenyje. Tai panašumo/priešingybės santykis: *ant kolonos keliamas dievybės atvaizdas, ant kryžiaus – Dievo sūnus.* Analogiška yra naratyvinė struktūra, priešingos yra kiekvienoje scenoje manifestuojamos elementariosios turinio vertės, kurias dar reikia patikslinti.[21]

Skulptorius – nukritęs raitelis: mikroistorija, neturinti figūratyvinės koherencijos

Dešinioji pirmojo plano scena – grupė su „nukritusiu raiteliu" užima ypatingą vietą tarp abiejų kraštinių scenų. Dėl analogiškos vaizduosenos ir kaimyninės pozicijos aikštėje ji sudaro vieną porą su centrine „skulptoriaus" scena.

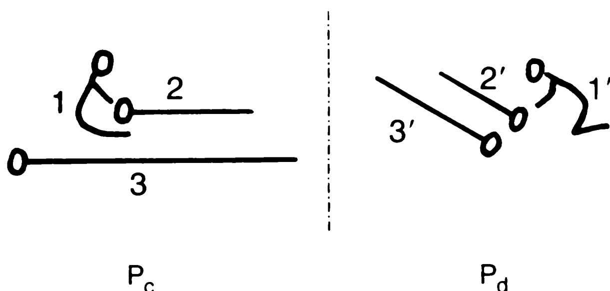
Akivaizdu, kad šias abi figūratyvinės analizės požiūriu autonomiškas scenas reikia laikyti neatskiriamomis bei sieti vieną su kita turinio atžvilgiu. Formalia savo kilme (*genijaus* statula; batalinis sarkofagas) ir žymėjimo ženklais (antikinė kolona; SPQR ženklas) abi scenos nurodo pagonišką, antikinį romėnų pasaulį. Bet pirmiausia į aukštesnio rango vienovę jas sujungia aiškiai išreikšta ašinės simetrijos tvarka. Pagal mano tezę, šią ašinės simetrijos tvarką abstrakčiame turinio lygmenyje reikia interpretuoti kaip loginės inversijos santykį.

Tolesniame abiejų scenų aprašyme apsiribosiu tais elementais, kurie turi veidrodinį atitikmenį priešais esančioje pusėje:

– kairiojoje (t.y. centrinėje) pirmojo plano scenoje (P_c) *ant žemės* sėdi figūra (skulptorius) (1) ir *liečia* antrosios, *išsitiesusios* figūros (2) („pakelti ruošiamo genijaus") *galvą*; lygiagrečiai su ja yra objektas („kolona"), kuris ją *laikys* (3);

– dešiniojoje pirmojo plano scenoje (P_d) atpažįstama jau nebe sėdinti, o *ant žemės klūpanti* (1') figūra, („ginklo draugas"); ji *liečia* antrosios, *išsitiesusios* (2') figūros („nukritusio raitelio") *galvą*; *laikęs* jį „žirgas" (3') vėl yra lygiagrečioje su juo padėtyje.

Šias analogijas galima parodyti tokia schema:



Abi scenos kartu vaizduoja vieną ir tą pačią istoriją, net ir neturėdamos bendro figūratyvinio atlikėjo. Ši mikroistorija struktūruota kaip elementarus *transformavimo procesas*, kurio pradžios ir pabaigos fazes galima aprašyti tematinėmis ‚pakėlimo' ir ‚kritimo' sąvokomis.

Transformavimo procesą reikia *temporalizuoti* orientuojantis į ‚pakėlimo' (P_c) → ‚kritimo' (P_d) kryptį, sutampančią su skaitymo iš kairės į dešinę kryptimi, kuri savo ruožtu yra esminė kryžiaus nešimo eisenai ir jos perspektyvos inscenizavimui.

Kadangi abi epizodinės scenos figūratyviniame lygmenyje autonomiškos, bet pagal vaizduoseną tarpusavyje susijusios ir rodo bendrą semantinę izotopiją – pagonišką pasaulietinę valdžią, tai jomis pavaizduotą mikroistoriją *abstrakčiame* lygmenyje galima skaityti taip: po suplanuoto antikinės pagoniškosios tvarkos pašlovinimo, pastatant į koloną panašų monumentą (P_c), seks tos pačios tvarkos sunaikinimas, jau numatomas iš romėnų raito kario kritimo (P_d). Taigi suklupęs arklys tarsi „atstoja" į dešinę nukreiptą nuvirtusią koloną, kaip ją pavaizdavo Jacopo Bellini's analogiškame piešinyje „Nuėmimas nuo kryžiaus ir apraudojimas" (5 il.).[22]

Pasakojimas kaip elementarių semantinių verčių transformacija

Analizuojant „Kryžiaus nešimo" vaizdavimo visumos turinį, pagrindinis vaidmuo tenka ką tik aptartai mikroistorijai. Ji leidžia topinę sceną – „momento nuotrauką" iš Kristaus kančių istorijos – apgaubti platesne pasakojimo struktūra, kurioje reiškiasi elementarios semantinės vertės.

Pirminė semantinė kategorija*, kuria paremtas vaizdavimas, yra opozicija /pagoniška/ *vs* /krikščioniška/. Ją iliustruoja trijų pirmojo plano scenų (P_l, P_c, P_d) ir viduriniojo plano scenos (V) priešprieša. Daugialypės jungtys tarp abiejų paveikslo registrų, visų pirma sąsaja tarp centrinio „kryžių nešančio Kristaus" ir „į koloną panašaus monumento" grupės, verčia žiūrovą biblinį Kristaus kančių įvykį matyti sykiu su mikroistorija „pagonybės šlovinimas, o vėliau sunaikinimas". Be to, topinė „Kryžiaus nešimo" scena implikuoja pirmojo plano mikroistorijos transformaciją: ***Būsimas (tariamas) krikščionybės sunaikinimas nukryžiuojant Dievo sūnų sukels (realų) dabar dar tebetriumfuojančios pagoniškosios romėnų vertybių sistemos sunaikinimą.***

Nors ir čia postuluotų turinio sąsajų tarp topinės vidurinio plano (V) ir epizodinių pirmojo plano scenų relevantiškumas pabrėžiamas gausiomis vaizdavimo priemonėmis, tačiau dar turi būti laiduota siūloma loginė artikuliacija tarp abiejų registrų (***kauzalinis*** santykis $V \rightarrow [P_c \rightarrow P_d]$). Pasiūlytos interpretacijos naudai byloja apytikris „nurodomasis santykis" tarp Kristaus kryžiaus kamieno ir suklupusio arklio panašios padėties. Be to, piešinyje Kristaus figūra patalpinta tiesiog viršum tuščio kolonos pagrindo, tuo būdu užsimenant, kad stabo atvaizdo vieton

stosiąs Dievo sūnus. Aiškesnis tampa reikšmės niuansas „*tariamas* pagonybės triumfas“: vienoje iš vėliavų eisenos pradžioje į akis krinta veidrodiškai apverstos raidės „SPQR“, o tai akivaizdžiai yra skirta demaskuoti kareivių, vedančių nukryžiuoti mesiją, „atvirkščią“, t.y. tariamą triumfą.[23]

Reikia atkreipti dėmesį, kad vienintelė piešinyje į kairę nukreipta figūra yra pagalbon atskubėjęs ginklo draugas, kuriuo Bellini's papildo sarkofagų nukritusio raitelio motyvą. Todėl pagoniškosios romėnų valdžios išaukštinimo ir žlugimo mikroistorija atrodo uždara savyje, net jei ginklo draugo veiksmas iš tikrųjų skirtas pakelti nukritusįjį. Tas pats atlikėjas praturtina kūrinį ir *moraline* izotopija: romėnų kareivis gelbsti „teisėtai nubaustąjį“, tuo tarpu kai Kristų, teisųjį, vidurinio plano eisenoje niekina to paties būrio žmonės.

Apie vieną dvigubą lakštą iš Londono piešinių albumo (lap. 57v/58r) Otto Pächtas rašė: „biblinį įvykį reikia sudabartinti perkeliant į savą aplinką, į *hic et nunc*“.[24] Šis pastebėjimas iš esmės tinka ir čia analizuojamam piešiniui. Jacopo Bellini's nebando įsivaizduoti rytietiškos Jeruzalės. Iš esmės Bellini'o Jeruzalė šiame lakšte, kaip ir visuose kituose piešiniuose, panaši į apie XV amžiaus vidurį lygumoje pastatytą aukštutinės Italijos miestą su įtvirtinimais.[25] Tuometinio miesto gerai pažįstamo vaizdo priklausomybę antikiniam romėnų pasauliui ženklina jau vien kolonos tipo monumentų gausa.

Tačiau nepakanka šį „perkėlimą į savo aplinką“ pavadinti stiliaus charakteristika. Kai turimas reikalas su istorijos vaizdavimu, reikia kelti klausimą apie galimas jo pasekmes paveikslo reikšmės sudarymui. Mano manymu, iš šio fenomeno „Kryžiaus nešime“ išplaukia, jog kūrinį – lig šiol mano nagrinėtą elementariame semantiniame

lygmenyje kaip *antikinės pagoniškosios* vertybių sistemos konfliktą su *krikščioniškąja* – reikia suvokti dar ir pagal antlaikišką modusą, kaip *pasaulietinių* ir *dvasiškųjų* vertybių priešstatą, kuri galioja ir žiūrovo dabarčiai. Prie jau postuluotos izotopijos šliejasi antroji, paraleli:

I istorinė įvykių izotopija: /pagoniška/ *vs* /krikščioniška/
II antlaikiška izotopija: /pasaulietiška/ *vs* /dvasiška/

Tai reiškia, kad pasakymas, nurodantis *istoriškai datuotą* krikščioniškos vertybių sistemos pergalę prieš pagoniškąją, antrinamas analogišku pasakymu, susijusiu su *bendresne* ir dabarčiai tinkančia opozicija tarp dvasiškosios/religinės bei pasaulietinės/politinės sistemų.

Specifinė „mūrininkų" scenos (P_l) funkcija – įvesti šią antrąją reikšmės dimensiją. Skirtingai nuo abiejų, horizontaliai tarpusavyje sujungtų pirmojo plano scenų – „skulptorius" (P_l) ir „nukritęs raitelis" (P_d), kurios yra išskirtos kaip antikinės romėniškos, „mūrininkams" tokio išskyrimo stinga. Pagal savo veiklą jie daugiau priskirtini „miestui", *tam* figūratyviniam elementui, kuris stipriausiai pranašauja kūrinio priklausomybę žiūrovo dabarčiai. Antikinės-romėniškos scenos abi *kartu* vaizduoja po ‚pakėlimo' einančio ‚kritimo' mikroistoriją, o „mūrininkų, remontuojančių miesto sieną" scena *viena* manifestuoja abu tematinius elementus, tačiau atvirkščia kryptimi: (1) ‚griuvimas' → (2) ‚atstatymas'. Tiesiogiai su žiūrovo išgyvenimais susijusia vaizdavimo forma „mūrininkų" scena įrodo *pasaulietinių vertybių ir žemiškosios politinės tvarkos nepastovumą*, kurį jutimiškai išreiškia miesto griuvimo grėsmė.

Dabar norėčiau bandyti paaiškinti Jacopo Bellini'o istorijos sampratos specifiškumą, priešpriešindamas ją florencijietiškojo renesanso istorijos koncepcijai, kuri atsiskleidžia iš vieno paminklo statymo, išoriškai labai panašaus į Bellini'o piešinyje įsivaizduojamą manipuliavimą kolona.

Florencija, 1428: antikinio kolonos monumento atgimimas

Donatello 1428 metais iš Florencijos tarybos gauna užduotį pavaizduoti didesnį nei žmogaus ūgio alegorinį miesto „genijų". Pagal antikinių *Abundantia* statulų pavyzdį Donatello sukūrė akmeninę, kontrapostu natūraliai pasisukusią moters figūrą su gausybės ragu kairėje rankoje ir pilna vaisių bei gėlių pintine ant galvos. Figūra, pavadinta „Dovizia" („Gerovė"), antikos miestų stiliumi buvo pastatyta ant namo aukščio kolonos, romėniškosios Florencijos centre – *Mercato vecchio*. Anot Haftmanno, šitoks paminklų statymas italų renesanso sąjūdyje turėjo išskirtinę reikšmę: „Išgyvename [...] akimirką, kai paminklų prisiminimas ir paminklų perteikimas vėl susijungia į bendrą šiuolaikinę problemą – pagoniškosios antikos gaivinimą sukuriant tikrą naują renesanso monumentą".[26]

Viena maždaug 1600 metų veduta perteikia aikštės vaizdą (8 il.) iki jos pertvarkymo XIX amžiuje.[27] Analogijos su Jacopo Bellini'o piešiniu yra akivaizdžios, todėl analizuojant turinį geriau matyti skirtumai. Bellini'o kūrinyje koloną monumentą ruošiamasi statyti atviroje aikštėje, bet tuo pat metu veidrodiniu atvaizdu gretimoje „raitelio

kritimo“ scenoje jau rodomas ir būsimas jo griuvimas. Be to, iš kolonos monumento integravimo į piešinį būdo, kuris yra biblinei „Kryžiaus nešimo“ scenai priešingo registro, paaiškėja, kad Bellini's dar visai *viduramžiškai* supranta paminklą – kaip „simbolinį krikščionybės priešininką“, „pagoniškųjų religijos formų simbolį“.[28]

Pasaulietiškam florencijiečių optimizmui, kurį išreiškia praktiškai ir turinio atžvilgiu atkurta antikinės statulos forma, priešinga yra Bellini'o pozicija, bent jau šiuo jo, kaip menininko, raidos laikotarpiu: nors jis ir suvokia antikinių formų savitumą bei pripažįsta jas esant vaizduosenos pavyzdžiais, tačiau jų turinį dar laiko nesuderinamu su krikščioniška vertybių sistema.[29]

8 Nežinomas dailininkas (apie 1600), *Mercato vecchio* Florencijoje. Bertini'o kolekcija, Calenzano



Centrinės perspektyvos, kaip vaizdavimo formos, poveikis turiniui

Kolonos motyvo interpretavimą Jacopo Bellini'o piešinyje „Kryžiaus nešimas" (4 il.) dar galima apibūdinti kaip *viduramžišką*, bet to jau negalima pasakyti apie erdvės sąrangą. Čia visai koherentiškai taikoma centrinė perspektyva: visi figūratyviniai piešinio elementai vaizduojami tarsi būtų matomi tariamojo individualaus žiūrovo, kurio „poziciją" turi įsivaizduoti realusis žiūrovas.

Tačiau šis koherentiškumas taikant centrinę perspektyvą nėra vien išorinis. Jis būdingas ir temos vaizduosenai, kuri reikšmės sudarymui panaudoja visas ypatingas naujos vaizdo sąrangos galimybes. Vaizduojant šią istoriją, naujas vizualinis pasaulio fenomenų suvokimo būdas taip plačiai pajungiamas istorijai aiškinti, jog Jacopo Bellini'o vaizdavimo išradimą tikrai galima vadinti *naujųjų laikų* reiškiniu.

Šią tezę, patikslinančią, kas buvo pasakyta paskutiniame skyriuje, norėčiau pakomentuoti, pasitelkdamas palyginimo objektą. Tai altoriaus paveikslas, vaizduojantis tą patį objektą (9 il.), nors sukurtas kiek vėliau negu Bellini'o piešinys, apie 1470–1490 metus, tačiau dar visiškai priklausomas nuo viduramžiškos istorijos sampratos. Vokiečių meistras savo „Kryžiaus nešimo" paveikslą taip pat papildė epizodine scena: paveikslo gilumoje matyti visai mažytė figūra – Izaokas neša ant pečių malkų ryšulį, panašiai kaip Kristus kryžių, ir noriai seka keliu paskui tėvą, pasiruošęs būti paaukotas. Kristaus kančių scena šiame altoriaus paveiksle paaiškinama jos ryšiu su tradiciniu Senojo Testamento personažu. Abi scenos kartu sudaro uždarą „pažado" ir „įvykdymo" nuorodų



9 Žemutinio Reino arba Vestfalijos dailininkas (apie 1470–1490), *Kryžiaus nešimas*. Wallrafo ir Richartzo muziejus, Kiolnas

sistemą.[30] Ryšys tarp Kiolne saugomo paveikslo pasaulio ir žiūrovo pasaulio suvokiamas ne su istorinių terminų pagalba, o tik per identifikuojantį *compassio* su savo noru aukotis pasiruošusio Išganytojo figūra.[31]

Epizodinės scenos Jacopo Bellini'o paveikslo erdvėje išdėstytos atvirkščiai negu anoniminio vokiečių meistro kūrinyje ir todėl atlieka kitokią funkciją. Jos tarsi nurodo judėjimo kryptį iš paveikslo į priekį ir sujungia vaizduojamą pasaulį su žiūrovo pasauliu. Kristaus kančią Jacopo Bellini's suvokia kaip istorinį įvykį, kuris plėtojosi

antikiniame romėnų pasaulyje; tačiau sykiu ši laike nutolusi scena susieta ir su žiūrovo dabartimi. Kadangi šis turinio ryšys negali būti vienodas visiems laikams, vadinasi, pats jis yra istoriškas, pirmiausia jį turi artikuliuoti konkretus kūrybinis menininko darbas. Be to, kaip matyti iš aptartojo piešinio, lemiamas vaidmuo tenka erdvės, turinčios centrinę perspektyvą, sąrangai – talpiam *vienijančiam principui*: renesanso menininkui ši erdvės sąranga leidžia įtraukti į kūrinį fundamentalius interpretacinius elementus ir kartu paklusti „realistinio" pasaulio vaizdavimo taisyklėms.

Nagrinėjamuoju atveju naujas centrinės perspektyvos taikymo principas neatmeta galimybės įsijausti į vaizduojamąjį įvykį, nors tai iš esmės prieštarauja sinoptiniam perspektyviniam matymui, nes susieta su fokusiniu stebėjimu. Jacopo Bellini's savo piešinyje „Kryžiaus nešimas" *instrumentalizuoja* perspektyvą norėdamas atvesti žiūrovą ir prie emocinio centrinės kryžių nešančio Kristaus grupės suvokimo. Inscenizavus centrinę perspektyvą, Bellini'o piešinys gali atlikti dvigubą „toliaregiško" *įvykių paveikslo* ir „trumparegiško" *šventųjų nuolankumo paveikslo* funkciją.

Italų renesanso pradininkų išplėtota paveikslo sąranga su centrine perspektyva yra ne tik priemonė plokščiame paveiksle koherentiškai simuliuoti trijų dimensijų erdvę. Ji yra ir ne vien „simbolinė forma", reikšminga tik ikonologiniame lygmenyje kaip tam tikrai „pasaulėžiūrai" būdingas požymis.[32] Tai vaizduosenos priemonė, galinti atlikti svarbų vaidmenį paveikslo reikšmės sudarymo procese.

Metodologiniu požiūriu Jacopo Bellini'o piešinio analizės išvadas galima formuluoti taip: ikonologinį paveikslo aiškinimą, priklausantį nuo *ženklo sąvokos*, reikia papildyti

sintagmatiniu pradmeniu, kuris leistų į interpretavimo procesą sistemingai integruoti ženklo ribas pranokstančias vaizduosenos formas. Sintagmatinės vaizduosenos integravimas suponuoja galimybę remtis *hierarchiškai artikuliuotu reikšmės sudarymo modeliu*, kuris leidžia interpretuotojui rekonstruoti paveikslo reikšmę kaip daugiadimensinį vaizdinių ženklų ir neženklų tarpusavio žaismą autonomiškoje reikšmės visumoje – *vaizdiniame tekste.*

Pastabos

1 Tai pagrindiniai Oskaro Bätschmanno kritikos teiginiai apie Panofsky'o turinio aiškinimo modelį. Plg. jo straipsnį „Logos in der Geschichte: Erwin Panofskys Ikonologie", in Lorenz Dittmann (sudarytojas), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*, Stuttgart, 1985, p. 89–112.

2 Abu Jacopo Bellini'o piešinių tomai, kurių vienas saugomas Louvre'e, o kitas – Britų muziejuje, buvo dukart išleisti: Corrado Ricci, *Iacopo Bellini e i suoi libri di disegni*, 2 t. (t. 1: *Il libro del Luovre*, t. 2: *Il libro del British Museum*), Florenz, 1908; Victor Golubew, *Die Skizzenbücher Jacopo Bellinis*, 2 d., Brüssel, 1908 (d. 2: Paryžiaus tomas) ir 1912 (d. 1: Londono tomas). Naują mokslinį abiejų tomų leidimą šiuo metu rengia Bernhardas Degenhartas ir Annegrit Schmitt, remdamiesi *Italų piešinių sąvadu, 1300–1450* (*Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450*). Pirmąją savo tyrinėjimų rezultatų santrauką, kurioje, beje, kvestionuojamos įprastinės nuomonės dėl abiejų piešinių tomų chronologijos, autoriai pateikia neseniai pirmąsyk spalvotai išleisto Paryžiaus tomo įvade: *Jacopo Bellini: der Zeichnungsband des Louvre*, München, 1984. Įvade pateiktas tikslus Bellini'o piešinių žanrinis apibrėžimas bei jų vertinimas meno istorijoje.

3 Golubew (žr. past. 2), t. 2, XV lapo komentaras. Jau Giotto darbuose yra toks motyvas: sūnus gręžiasi į Mariją, savo motiną, ir jo žvilgsnis tuo metu susiduria su paveikslo žiūrovo žvilgsniu.

4 Ši analizė suponuoja paveikslo skaitymą plokštumoje *ir* į erdvės gilumą. Tokio skaitymo relevantiškumą Jacopo Bellini'o piešiniuose pabrėžė Otto Pächtas: *Andrea Mantegna und die Bellinis: hektographierte Mitschrift der im Sommersemester 1967 an der Universität Wien gehaltenen Vorlesung*, Wien (Skriptenverlag), 1967, visų pirma p. 32 ir kt. Tačiau čia Pächto nuomonei (op. cit., p. 66) aš priešpriešinu savo teiginį, pagal kurį ne tik Mantegna'os kūryboje, bet jau kai kuriuose

Bellini'o piešiniuose, ypač „Kryžiaus nešime", aiškiai juntamas „scenarijaus derinimas su figūrų kompozicija bei draminis jų sujungimas".

5 Jacopo Bellini'o piešinyje tarsi glūdi šventųjų nuolankumo paveikslo *teorija*, bet sykiu jis gali būti konkrečiu pavyzdžiu vieno iš dviejų tokio tipo paveikslų atsiradimo būdų, kuriuos postulavo Panofsky's: *vienos figūrų grupės atskyrimas nuo scenovaizdžio.* (Erwin Panofsky, „*Imago Pietatis:* ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmannes' und der 'Maria Mediatrix'", in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig, 1927, p. 261–308.) Antrąjį Panofsky'o postuluotą genezės tipą, *ikonos praturtinimą naujomis figūromis*, svarbioje studijoje analizavo Sixtenas Ringbomas: *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo, 1965. Savo studijoje Ringbomas pabrėžė ir pionierišką Jacopo Bellini'o vaidmenį, kurį jis suvaidino šventųjų nuolankumo paveikslo raidoje Italijoje. Keista, bet, Ringbomo nuomone, pirmieji šventųjų nuolankumo paveikslai su „Kryžių nešančiu Kristumi", regis, bus atsiradę ne iš naratyvinio „Kryžiaus nešimo" vaizdavimo, kaip rodo Bellini'o piešinys, bet išplečiant medžio raižinį, vaizduojantį vieną figūrą, (Ringbomas, 118 il.). Tai patvirtina Mantegna'os bei jo mokyklos (čia 7 il.) kūriniuose esanti pasakojimui atvirkščia Kristaus figūros ėjimo į kairę kryptis, kurią pastebi Giovanni Bellini's ir Giorgione. Vėliau Andrea Solario ir Bernardino Luini's vėl pataisė kryptį pagal siužetinio paveikslo normą (Ringbomas, 125 ir 126/127 il.).

6 Beveik tuo pat metu, kai Paryžiaus tomo piešiniuose Jacopo Bellini's vaizdavo tokias pavienes įvykio stebėtojų figūras, Alberti's antroje traktato apie tapybą (1435, parašytas lotyniškai) knygoje pirmą kartą teoriškai paaiškino tų stebėtojų funkciją būti emociniu ir didaktiniu tarpininku tarp vaizduojamos istorijos ir paveikslo žiūrovo: Leon Battista Alberti, *De pictura*, sudarė C. Grayson, Rom, Bari, 1975, p. 72 ir kt. Išsamiau apie šią vietą rašoma lotyniškai: „Tum placet in historia adesse quempiam qui earum quae gerantur rerum spectatores admoneat, aut manu ad visendum advocet, aut quasi id negotium secretum esse velit, vultu ne eo proficiscare truci et torvis oculis minitetur, aut periculum remve aliquam

illic admirandam demonstret, aut ut una adrideas aut ut simul deplores suis te gestibus invitet". („Man patinka, kai įvykius vaizduojančiame paveiksle esti kas nors, kas atkreipia žiūrovo dėmesį į tuos dalykus, apie kuriuos ten pasakojama: moja ranka kviesdamas jų pasižiūrėti arba elgiasi taip, tarsi tai būtų koks slaptas dalykas, rūsčia mina ir lakstančiomis akimis kviesdamas prisiartinti prie to, arba nurodo pavojų ar nuostabos vertą dalyką, arba tave (žiūrovą) savo gestais verčia juoktis ar verkti kartu su juo".)
Apie „motinos ir vaiko" motyvą, tematiškai dvejopai panaudotą Bellini'o piešinyje (motina ir vaikas stebi *sūnų*, atsigręžusį į savo *motiną*, ir vieta iš Biblijos „Neverkit dėl manęs, verkite dėl savęs ir savo vaikų!") žr. aut. „Betrachterperspektiven im Konflikt: zur Überlieferungsgeschichte der 'vecchiarella'-Anekdote", *Marb. Jb. für Kunstw.* 21 (1986), p. 144 ir kt.

7 Šiame piešinyje regėjimo taškas yra ne tik vertikalioje vidurio ašyje, kaip dažniausiai būna Bellini'o darbuose, bet jau net geometriniame lapo viduryje. Perrigui, teigusiam, kad Italijos renesanso kūriniuose regėjimo taškas visuotinai yra suprantamas ne kaip „susikirtimo taškas", bet kaip paveikslo *išeities taškas*, o šį esą reikia skaityti „iš gilumos į paviršių", galima paprieštarauti, kad aptariamajame Bellini'o piešinyje rakursus reikia suvokti tik kaip judėjimą į gilumą (Alexander Perrig, „Masaccios 'Trinità' und der Sinn der Zentralperspektive", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21 [1986], p. 11–43). Šia pastaba nenorėčiau abejoti dėl to, ar paskirų kūrinių skaitymui gali būti svarbus Perrigo postuluojamas judesys „iš paveikslo gilumos" arba sudėtinis judesys „į paveikslo gilumą ir atgal".

8 Golubew (žr. past. 2), t. 2, XV lapo komentaras.

9 „[...] a strange amalgam [...] in which a welter of banalities almost obscures the procession to Calvary as it emerges from the gates of a Mythical City". Žr. Howard F. Collins, „The Cyclopean Vision of Jacopo Bellini", *Pantheon* 40 (1982), p. 303.

10 Creightonas Gilbertas pasakymą „inverted perspective" šia prasme vartoja jau tada plačiai diskutuotoje studijoje: „On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures", *Art*

Bulletin 34 (1952), p. 202–216. Šiame straipsnyje pirmojo plano figūras iš Piero della Francesca'os „Plakimo" Gilbertas aiškina tik kaip stebėtojus („bystanders") ir paremdamas šį teiginį nurodo Jacopo Bellini'o piešinius. Piešinys „Kryžiaus nešimas" apibūdinamas (past. 24) kaip „highly developed perspective scene [...] with obscured protagonists".

11 Conrad de Mandach, „Le symbolisme dans les dessins de Jacopo Bellini", *Gazette des Beaux-Arts* 64 (1922), sąs. 2, p. 39–60.

12 Ibid., p. 51: „Méprisé et abandonné des hommes, traîné ignominieusement au supplice, le Christ fondera son royaume éternel, tandis que les oeuvres de vanité humaine seront anéanties. Telle est la pensée qui semble se dégager de cette admirable page".

13 Abu autoriai tris „šalutines" „Kryžiaus nešimo" scenas aprašo taip: „Mūrininkai ir skulptorius – žmogaus kūrinių laikinumo simboliai; nukritęs raitelis – palaužtos puikybės simbolis". Degenhart ir Schmitt, 1984, op. cit., 18-to lakšto komentaras.

14 Salvatore Settis, *Giorgiones „Gewitter": Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance*, Berlin, 1982, p. 144.

15 Ibid., p. 144.

16 Taiklų aprašymą pateikia Ludwigas Justis aplanke „Dailės istorija trijuose tūkstančiuose reprodukcijų" (*Geschichte der Kunst in dreitausend Tafeln: die italienische Malerei des XV. Jahrhunderts: VII. Interegnum und Provinz*), Berlin, b.m., 102 lapo komentaras: „kairėje darbininkai triūsia remontuodami sieną".

17 Šio tipo marmurinė statula yra išsaugota Konservatorių rūmuose Romoje. Plg. Werner Haftmann, *Das italienische Säulenmonument*, Diss. Göttingen, 1939, p. 88 ir past. 18.

18 Plg. vieno iš Camposanto batalinių sarkofagų Pizoje kairiąją pusę (C 21 est.): Paolo Enrico Arias et alii (sudarytojai), *Camposanto monumentale di Pisa: le antichità*, Pisa, 1977, 196 il.

19 Toliau *figūratyvinio* lygmens reikšmės vienetus žymėsiu dvigubomis kabutėmis, o *tematinio* lygmens – viengubomis;

semantinės pagrindinio *semionaratyvinio* lygmens kategorijos atskirtos įstrižiniais brūkšniais; pvz.: „mūryti“, ‚kelti‘ *vs* ‚kristi‘, /pagoniška/ *vs* /krikščioniška/.

[20] Centrinis aštuoniakampis pastatas su kupolu ir žibintu, pavaizduotas netikra perspektyva, turi tokius požymius, kurie Vakarų architektūros istorijoje žinomi iš *Prisikėlimo* – Kristaus karsto ir jo prisikėlimo vietos – imitacijų. Būtent šio pastato formos susiejimas su Kristaus figūra galėjo atlikti paslėptą išankstinės nuorodos funkciją naratyvinėje Bellini'o piešinio sandaroje.
Londono tome atskirai pavaizduotą panašų pastatą (75v lap.), turintį dešimtkampį planą, svogūno formos kupolą ir koridorių, panašų į galeriją, Johnas F. Moffittas aiškino irgi kaip prisikėlimą: „Anastasis-Templum: 'Subject or Non-Subject' in an Architectural Representation by Jacopo Bellini?“, *Paragone* 391 (1982), p. 3–24.
Giovanni'o Di Paolos „Kryžiaus nešimo“ paveiksle (3 il.) vaizduojamoje Jeruzalėje taip pat yra vienas centrinis pastatas – šįkart šešiakampis. Skirtingai negu Bellini's, Giovanni's di Paolo nesukuria tiesioginio ryšio tarp centrinio pastato ir Kristaus figūros.

[21] Susidūręs su panašia interpretavimo problema (Lorenzo Lottoso londoniškojo heteros paveikslo aiškinimu, nukreipiančiu į Lukrecijaus savižudybę vaizduojantį piešinį), Hansas Ostas įvedė „kontrastų ikonografijos“ sąvoką. Žr. Justus Müller Hofstede, Werner Spies (sudarytojai), *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, Berlin, 1981, p. 136.
Tai, kad čia pasiūlyta akmentašio scenos interpretacija analogiška/priešinga yra taikli, papildomai patvirtina kopenhagiškoji Mantegna'os „Pietà“. Šiame paveiksle akmentašiai Golgotos kalvos su plikais kryžiais papėdėje lygiai taip pat ruošia antikinio kolonos monumento dalis: kolonos liemenį, kapitelį ir statulą. Tai, kad medžiai Golgotoje yra su lapais, o ant uolų akmenų skaldykloje testyro negyvi medžių kamienai, liudija, jog ir Mantegna'os paveiksle statyti ruošiamas kolonos monumentas simbolizuoja Kristaus nukryžiavimu jau beveik nugalėtą pagonybę. Kitaip šią detalę aiškina Frederickas Harttas, „Mantegna's *Madonna of the Rocks*“, *Gazette des Beaux-Arts* 40 (1952), p. 332.

[22] Aišku, jog piešinys, paraleliai vaizduojantis „Nuėmimą nuo kryžiaus ir apverkimą“ (Paryžiaus piešinių tomas, lap. 34), yra sąmoningai sumanytas kaip savotiškas piešinio „Kryžiaus nešimas“ papildymas ir galėtų būti analizuojamas pagal tuos pačius metodinius principus. Ir jame topinis įvykis nukeltas į vidurinįjį planą; pirmajame plane taip pat yra trys šalutinės scenos: „mūrinis lietaus vandens baseinas ir berniukai – vienas besišlapinantis, o kitas svajojantis“ (P_l), „nuvirtusi kolona ir birbynininkas su sakalininku“ (P_v), „aptvertas žolynų darželis su jame besiskleidžiančiais augalais šalia tikriausiai jau nebegyvų belapių medžių“ (P_d). Ir šiuo atveju nepakanka tik identifikuoti paskiras figūras ir skyrium aiškinti jas (prirakintą sakalą, belapius medžius ir žolynų darželį kaip būsimo prisikėlimo simbolius); darželis sintagmatiškai susijęs su lietaus vandens baseinu, Kristaus kūnas paveiksle yra lygiagretus nuvirtusiai antikinei kolonai, tik priešinga kryptim ir t.t.

[23] Sankaita tampa tuo aiškesnė, kai tas pats įrašas pasirodo įprastine skaitymo kryptimi ant gūnios arklio, kurio raitelis laiko „atvirkščią“ vėliavą. Dar kitos formos sankaita – tai 180 laipsnių apsuktas SPQR ženklas ant skydo, apatiniame dešiniajame jo kampe. Jacopo Bellini'o Paryžiaus piešinių albume yra dar kartą panaudota veidrodinė vaizdo sankaita visose trijose piešinio „Kryžiaus nešimas“ (lap. 37) vėliavose, kuriose yra SPQR ženklas. Man nėra žinoma, kad kiti to laiko menininkai simboliškai aiškintų šį vaizduosenos fenomeną (įrašo inversiją). Kai kituose Italijos renesanso kūriniuose ir pasirodo atvirkščias įrašas, pvz., Orcagna mokyklos „Nukryžiavime“ (Londonas, Nacionalinė galerija, Inv. nr. 1468), inversija juose yra tiktai veidrodinės simetrijos padarinys ir todėl nėra reikšminga. Apskritai negalima nepastebėti, kad Jacopo Bellini's daug „vizualiai mąsto“ tikrąja šio žodžio prasme, t.y. erdvės kategorijas ir procesus naudoja reikšmei produkuoti.

[24] Pächt (žr. past. 4), p. 6.

[25] Milžiniškame pastate į kairę nuo kampinio bokšto Golubewas (žr. past. 2) įžiūri Padujos rotušę „Il Salone“.

[26] Haftmann (žr. past. 17), p. 139.

[27] Originali Donatello statula, smarkiai sudūlėjusi, nuvirto nuo kolonos jau 1721 metais ir po to buvo pakeista laisva jos kopija. Apie *Dovizia* plg. Haftmann (žr. past. 17), p. 139–142; Hans Kauffmann, *Donatello: eine Einführung in sein Bilden und Denken*, Berlin, 1935, p. 41 ir toliau; ir dar apie šią statulą David G. Wilkins: „Donatello's Lost 'Dovizia' for The Mercato Vecchio: Wealth and Charity as Florentine Civic Virtues", *The Art Bulletin* 65 (1983), p. 401–423.

[28] Haftmann (žr. past. 17), p. 100.

[29] Svarbu šį pasakymą priskirti konkrečiam Jacopo Bellini'o meninės raidos momentui, kuriam priklauso kūrinys. Piešinys „Kryžiaus nešimas" datuotinas apytikriai 1450 metais. Paryžiaus piešinių tome dar yra du piešiniai, liudijantys vien antikvarišką Bellini'o domėjimąsi antikos likučiais *dėl jų pačių* (lap. 44 ir 45). Paskutinę polemikos su antika pakopą reprezentuoja piešiniai, kuriuose savitai nauju būdu vaizduojama mitologinė medžiaga (Louvre'as, lap. 36, 39; Britų muziejus, lap. 4, 97v); juos Pächtas įvertino (žr. past 4), p. 53 kaip „ankstyvuosius pavyzdžius laisvo, nepasiskolinto atradimo klasikinės medžiagos su antikiniu apdaru", kaip „pirmąją antikos meno prikėlimo manifestaciją", jie esą net ankstyvesni už Florencijos menininkų bandymus.
Deramai įvertinti Jacopo Bellini'o meną iki šiol trukdė vienpusiški meno istorijos aprašymai, plačiai paplitę Florencijos renesanse. B.Degenharto ir A.Schmitt parengtas naujas mokslinis abiejų piešinių tomų leidimas leis patikslinti Pächto pateiktą naują šio venecijiečio pasiekimų vertinimą.

[30] Aiškinant tai, kas čia pasakyta, reikia pažymėti, kad ir Jacopo Bellini's žinojo tipologinę interpretacijos schemą, tačiau ją artikuliavo (o tai galėjo atsitikti jau viduramžiais) kaip Biblijos scenos ryšį su antikinės mitologijos scena. Pavyzdžiui, su „degančios odos" motyvu Bellini's dukart įveda Dejaniros epizodą iš Heraklio gyvenimo, kaip savotišką Kristaus plakimo „klasikinį tipą" (Paryžiaus piešinių tomas, lap. 8 ir 15).

[31] Ypatingą dėmesį šiame paveiksle pelno vienas Veronikos motyvo vaizduosenos keistumas, nesusijęs su mūsų tema: toji taip laiko drobulę su atvaizdu, kad jos kairioji ranka (pavaizduota romėnų mandiliono pavyzdžiu) *pusiau dengia*

Kristaus veido „tikrąjį atvaizdą". Tai kviečia žiūrovą fragmentišką vaizdą užbaigti jo paties vaizduotės jėgomis, pagal pavaizduotą „realią" Kristaus figūrą, tad ir komunikacijos proceso tikslas – sukurti sau artimą kenčiančio Išganytojo *vidujai išvystą paveikslą*.

Čia remiuosi žinomu Erwino Panofsky'o veikalu „Die Perspektive als 'symbolische Form' ", *Vorträge der Bibliothek Warburg* (1924/25), Leipzig-Berlin, 1927, p. 258–330, perspausdintu E. P., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin, ²1974, p. 99–167.

III ALBRECHT DÜRER

Visų Šventųjų paveikslas ir pastabos Apie spalvas

Istorinės spalvų sintaksės atkūrimas

Kalbos istorijos ir etnologijos studijos parodė, kad spalvos substancija – visi žmones supantys spalviniai reiškiniai, – skirtingose epochose ir skirtinguose kultūriniuose regionuose nevienodai artikuliuojama*. Kultūros požiūriu kintančios artikuliacijos fenomenas* susijęs ne tik su tuo, kokiu būdu vaivorykštę – fizikinį saulės šviesos spektro kontinuumą – akis suskirsto ruožais, t.y. paskirais spalvos vienetais; specifinį kultūros santykį su spalva, be to, dar lemia suvokimui ir formų kūrimui galiojančios spalvų kategorijos* bei spalvų sintaksė*, – atitinkamos sąrangos sistema, kuri loginiu ryšiu sujungia spalvos vienetus ir spalvos kategorijas.*

Nagrinėjant spalvų sintaksę, reikia atsižvelgti į du aspektus: (1) abstrakčias spalvų sąrangas ir (2) spalvų išdėstymo taisykles, kurios nustato, kaip atskiruose kūriniuose pagal kompozicines schemas konkretizuojamos abstrakčios spalvų sąrangos. Abu jie yra kovencionalios prigimties ir dėl to pareina nuo istorinės kaitos. Žinomi sąrangos modeliai (spalvų trikampiai ir apskritimai, piramidės ir rutuliai), priešingai plačiai paplitusiai nuomonei, negali būti pritaikomi kiekvienam bet kurios epochos meno kūriniui. Dailėtyros uždavinys – atkurti

atskiroms meno epochoms ar kūrybos periodams būdingas spalvų artikuliacijos sistemas. Tokio atkūrimo iš esmės reikalauja kiekviena spalvinio kūrinio interpretacija.[1]

Tačiau kaipgi mūsų dienų interpretatorius gali rasti kelią į istorinę spalvų sąrangą, kuri yra konkretaus kūrinio pamatas? Problematiška yra remtis tik teoriniais amžininkų raštais apie spalvas, jei tokie iš viso egzistuoja, nes dažnai dailininkų sukurta spalvų teorija neatitinka jų pačių praktikos. Patikimesnis kelias eina per tai interpretuojančius kūrinius ir kūrinių grupes. Panašiai, kaip paveiksle gali būti schematiškai vaizduojama sintaksinė spalvų sąranga, taip ir atskiro paveikslo teksto spalvose galima rasti beveik abstrakčius, diagraminius* elementus. Taip būna tada, kai paveikslo tekste vaizduojamo daiktų pasaulio struktūros ar kompozicijos struktūros tiesiogine analogija siejamos su sintaksiniais spalvų santykiais. Kuo ryškesnis diagraminis paveikslo teksto pobūdis, tuo lengviau iš jo rekonstruoti pamatinę spalvų sintaksę.*

Toliau prie Dürerio (1471 – 1528) spalvų sintaksės eisime abiem galimais keliais – remdamiesi jo teorija ir tapytu paveikslu. Pirmiausia panagrinėkime teorines Dürerio pastabas „Apie spalvas". Jose nusakytą sintaksinį spalvų modelį vėliau bus galima palyginti su „Visų Šventųjų paveiksle" diagramiškai įrašyta spalvų sintakse. Taigi studija apie Dürerio spalvų sintaksę kartu yra studija apie menininko teorijos santykį su menininko praktika.

Preliudas: šuniuko Petitcreiu kailis

Neteoriniai kalbiniai tekstai – eilėraščiai ir pasakojimai, panašiai kaip ir vaizdiniai tekstai, gali turėti diagramines struktūras, tad, jeigu juose kalbama apie spalvas, jie gali implicitiškai atvaizduoti sintaksinę spalvų sąrangą. Kaip pasiruošimą Dürerio spalvų sintaksės analizei, trumpai norėčiau aptarti naratyvinį tekstą, šia prasme turintį spalvų teorijos statusą. Tai pastraipa iš Gottfriedo Strasburgiečio „Tristano". Tekstas pasirinktas būtent dėl jo turinio. Paaiškės, jog savo romane Gottfriedas pavaizduoja spalvų sintaksę, akivaizdžiai artimą spalvų sąrangai, kurią praėjus trims šimtmečiams vartojo tapytojas Dūreris.

Pradedu nuo kalbinio teksto propedeutiniais sumetimais. Spalvinių reiškinių atžvilgiu mes dažnai elgiamės savotiškai paradoksaliai: lengvai galime nepastebėti dailės objekte tiesiogiai manifestuotų spalvų – geriausiai tai įrodo Dūrerio tapybos aptarimas tradicinėje dailėtyros literatūroje[2], tačiau beveik visuomet pastebime *netiesiogines,* kalba išreikštas, spalvas. Kaip skaitytojai, esame priversti kalbinio teksto spalvų sąvokas keisti spalvų vaizdiniais.

Gottfriedas Strasburgietis savo romano „Tristanas" pabaigoje vaizduoja epizodą, kai Tristanas, svečiuodamasis pas Gilâną, susipažįsta su stebuklinguoju šuneliu Petitcreiu, kuris nei urzgia, nei loja, be to, nereikalauja nei ėsti, nei lakti. Pasakojimo eigai lemiamos reikšmės turi šuneliui užkabintas varpelis. Kas tik jį išgirsta, akimirksniu išsivaduoja nuo visų rūpesčių.[3]

Tačiau ryškiausia Petitcreiu ypatybė – spalvingas jo kailiukas. Jis tviska visomis spalvomis, kiekviena kūno dalis vis kitokia. Tos spalvos nusakomos dar šiandien

įprastais pagrindines spalvas reiškiančiais žodžiais – balta, žalia, raudona, geltona ir mėlyna, o kartu ir visa eile konvencionalių palyginimo objektų – kaip sniegas, kaip dobilas, kaip šarlachas, kaip safranas ir kaip lazuritas, – nurodant, kad visos minėtos spalvos itin ryškios (VV 15822–15829):

Tai taip tviskėjo,
pažvelgus jo krūtinėn,
kad pasakyt niekas negalėjo,
ar tai būtų balčiau už sniegą,
ar žaliau už dobilus lankoj,
vienas šonas raudonesnis už šarlachą,
o kitas geltonesnis už safraną,
ir apačia panaši į lazūrą...

Nugara – toks darnus mišinys (*mixtûre*), kad nė viena spalva neprasimuša ryškiau už kitas (VV 15830–15833):

Viršuj toks buvo mišinys,
viskas į vieną gražiai sumaišyta,
jog nė viena tų spalvų
kitų nenustelbė.

Norint šią spalvinę darną nusakyti žodžiais, dar kartą išvardijamos jau minėtos spalvos, suporuojant su priešingomis spalvomis (juoda greta baltos), tačiau šįsyk neigiant (VV 15834–15837):

Tai nebuvo nei žalia, nei raudona,
nei balta, nei juoda, nei geltona, nei mėlyna,
ir vis tiek tai dalis jų visų,
manau – tikroji purpuro ruda.

Galiausiai *viena* sąvoka taikliai apibūdino nugaros kailio spalvą: purpurinė – tauriausia antikos spalva, kuri dar ir viduramžių literatūroje bei tapyboje išlaikė didelę dalį senosios simbolinės reikšmės.

Šiandien stebina Gottfriedo pavartotas žodžių junginys „purpuro ruda". Tačiau reikia pažymėti, kad anksčiau žodis "rudas" buvo suprantamas plačiau ir, kol visuotinai įsigalėjo sąvoka „violetinis", jis apibūdindavo ir tamsius raudonai mėlynus atspalvius. Kaip matyti iš šveicarų idiomų žodyno (*Schweizerisches Idiotikon*), dar praeitame šimtmetyje Berno kantono gyventojai nuo šalčio arba per daug degtinės išgėrę būdavę „parudavusiais" veidais.[4]

Dėl daugumos aptartoje pastraipoje Gottfriedo Strasburgiečio pavartotų spalvų sąvokų supratimo nekyla jokių abejonių. Palyginamieji objektai, su kuriais jos gretinamos, rodo, kad jos atitinka šiandieninius spalvų vaizdinius, bent jau pagrindinėje vartosenos srityje. Tik *viena* spalvos kategorija verčia mus, pasitelkus pagalbon leksikografinius tyrinėjimus, suteikti jai platesnę, šiandien mūsų kultūroje nebežinomą prasmę.

Tačiau svarbesnis yra vienas aspektas, į kurį ligšioliniuose spalvų sąvokų tyrinėjimuose tebuvo menkai atsižvelgta. Gottfriedo tekstas taip pat leidžia sudaryti spalvų sąrangą, kuri minėtąsias spalvų sąvokas susieja tarpusavyje pagal logines-sintagmatines kategorijas*. Pavyzdžiui, 15834–15837 eilutėse galima įžiūrėti tris tarpusavyje lygiateises opozicinių spalvų poras: žalia/raudona, balta/juoda, geltona/mėlyna. Bet ypač įdomus purpuro rudos spalvos atvejis. Tekste ji atlieka *visuminės spalvos* vaidmenį, spalvos, kuri sujungia visas minėtas spalvas, tačiau ne susumuodama, o tarpininkaudama tarp jų kokybių. Stebuklingą Gilâno šunelį Petitcreiu galima suprasti kaip žodžiais nusakytą sintaksinę spalvų sąrangą.

Dürerio spalvų vartosenos ypatumai

Įsižiūrėkime į 1511 m. sukurtą Albrechto Dürerio „Visų Šventųjų paveikslą“, šiandien saugomą Vienos meno istorijos muziejuje.[5] Čia vėl susiduriame su spalvų visumos reiškiniu, tik šįkart tapytame paveiksle. Paveikslo plokštuma, kaip ir aprašytas šunelio Petitcreiu kailis, susideda iš pačių ryškiausių spalvinių elementų: raudona, žalia, geltona ir mėlyna pasirodo intensyviausiu tos spalvos laipsniu. Ryškiais kontūrais viena nuo kitos atskirtos spalvinės dėmės sudaro švytintį margą kilimą.

Tačiau toks santykis su spalvomis anaiptol nebūdingas XVI a. pradžios vokiečių tapybai. Tai paaiškėja gretinant Dürerio paveikslą su jo amžininko Grünewaldo kūrinio – Izenheimo altoriaus „Angelų koncerto“ spalvota reprodukcija. Grünewaldo tapyboje ideali spalvos manifestacijos forma pasiekiama esant tiesioginei spalvotai žibinto šviesai ir netiesioginei atspindžio šviesai, kuri apdarams suteikia kintančius atspalvius.

Visai kitaip pasireiškia spalva Dürerio paveiksluose. Grünewaldas tarp tapytojų išsiskiria kaip vaivorykščių burtininkas, o Düreris – kaip *medžiagos spalvintojas.* Ryškiausiomis spalvomis jo paveiksluose pasižymi audiniai bei vaizduojamų figūrų drabužiai. Keturios pagrindinės spalvos – raudona, žalia, mėlyna ir geltona – juose turi intensyviausią tos spalvos išraišką. Dviem švelnesnėmis spalvų gamomis pateikiami nepridengtų kūno vietų inkarnatai bei kraštovaizdis. Čia reikia patikslinti: drabužių spalvos tuo labiau primena švelnesnes balsvos dangaus erdvės spalvas, kuo toliau į paveikslo gilumą nukelti juos dėvintys personažai.

Dėl Dürerio pomėgio pigmentiniais dažais tapyti drabužių audinius spalva jo paveiksluose iš pirmo žvilgsnio

atrodo mimetiškai priklausoma ir tuo būdu redukuota iki grynai vaizduojamosios reikšmės. Tačiau nereikia pamiršti, kad drabužiai, išskyrus tuos, kurių spalvą nustato konvencionali spalvų simbolika, daiktų tapytojui yra laisva vaizduosenos erdvė. Tik čia jis iš tikrųjų laisvas pasirinkti spalvas. Kaip tik *dėl* išskirtinio dėmesio vaizduojamų audinių spalvoms, Dürerio „Visų Šventųjų paveikslas" panėši į autonomišką, tobulą spalvų tviskėjimą. (Tai ir yra ta priežastis, dėl kurios, nagrinėjant Dürerio spalvų vartoseną, peizažinę akvarelę reikia aptarti atskirai nuo figūrinių paveikslų.) Figūrų tarpusavio santykį Düreris išreiškia santykiu tarp abstrakčių spalvos reikšmių – raudona : žalia : geltona : mėlyna. 1511 metų „Visų Šventųjų paveiksle" šios keturios pagrindinės spalvos, prie kurių kitame lygmenyje pridedama ir ruda, egzistuoja viena greta kitos visiškai lygiomis teisėmis, net tada, kai kompozicinėje sandaroje ypatingą vaidmenį atlieka tam tikri spalvų deriniai.

Ne visada tai buvo būdinga Dürerio tapybai. Düreris ilgai svyravo tarp trijų ir keturių spalvų sistemų. Po pirmosios dailininko kelionės į Italiją 1494–1495 m. jo kūryboje sustiprėjo tendencija pirmenybę teikti trims spalvoms – raudonai, geltonai ir mėlynai. Tarp 1500 ir 1503 m. kaip epitafija Margrethai Glimm nutapytame „Kristaus apverkime" (Miunchenas, Senoji pinakoteka) šios spalvos priskiriamos trims įstrižai į dešinę nuo kryžiaus išdėstytoms figūroms[6]: geltona vyrauja Jono figūroje viršuje, vien raudona – moters figūroje viduryje, mėlyna – vyro su porfyro indu figūroje, kurioje, be to, pasikartoja raudona ir geltona, išreikštos jau ne taip intensyviai.

Žalia spalva matoma tik priešais trijų grupę klūpančios Magdalenos drabužyje. Visos trys geltona–mėlyna–

raudona spalvos ypač aiškios abiejų piemenų figūrose, beveik tuo pat metu sukurtoje vidurinėje Paumgartnero altoriaus dalyje (Miunchenas, Senoji pinakoteka). Šiame paveiksle žalia spalva paliekama kraštovaizdžiui. Tačiau jau vienoje iš Jabacho altoriaus dalių, sukurtoje 1503–1504 metais ir vaizduojančioje pasišaipymą iš Jobo (Frankfurtas, Städelio dailės institutas), žalia spalva drabužyje lygiomis teisėmis pasirodo šalia geltonos, mėlynos ir raudonos.[7]

Keista, bet atrodo, kad antroji Dürerio kelionė į Italiją, tiksliau sakant, polemika su venecijietiška tapyba, vargu ar turėjo įtakos jo spalvų koncepcijos raidai. Kitas dalykas – italų *meno teorija* ir jos santykis su Dürerio spalvų teorija.

Teorinės Dürerio pastabos „Apie spalvas"

Tarp išlikusių gausių Dürerio raštų yra vienintelis lapas, skirtas spalvoms. Tikriausiai jis rašytas apie 1512–1513 metus, kai Düreris dar puoselėjo išsamaus tapybos vadovėlio planą.[8] Nors tekstas turi bendrą pavadinimą „Apie spalvas", iš tiesų jis nagrinėja tik vieną problemą – „apšvietimą" ir „šviesokaitą"; šiame tekste kalbama apie tai, kaip tinkamai vartoti spalvas tapyboje, išgaunant reljefiškumo efektą, arba – kaip iš pradžių formuluoja Düreris – „tapant iškilumus [...], kad jie apgautų akis". Krinta į akis tai, kad Düreris, ištikimas savo bendrajai spalvų koncepcijai, pateikdamas konkrečius dailininko vaizduojamų daiktų pavyzdžius, vėl vardija vien spalvotus audinius (sijonus, apsiaustus ir skaras).

Teoriškai šis tekstas įdomus visų pirma dėl to, kad jame Düreris atspalvių šviesumą ir tamsumą, kaip abstrakčius

dydžius, skiria nuo baltos ir juodos spalvos. Raudono sijono reljefiškumo efektą turi sukelti ne tapymas balta ir juoda spalvomis, bet šviesesnių ir tamsesnių raudonos spalvos tonų gradacija. Panašiai šis patarimas suformuluotas jau antrojoje Alberti'o traktato „De pictura"* knygoje, kurios lotyniškas nuorašas Dūreriui buvo prieinamas humanisto Johanneso Regiomontano bibliotekoje Niurnberge.[9]

Dūreris išplėtoja Alberti'o patarimą, aiškiau susiedamas jį su tapybos praktika. Pavyzdžiui, Alberti's rašo: „vehementer vituperandi sunt pictores, qui albo intemperanter, et nigro indiligenter utuntur"[10] (stipriai peiktini tie tapytojai, kurie nesaikingai mėgaujasi balta ir neatsargiai vartoja juodą), o Dūreris iš bendros pastabos sukuria sceninį pavyzdį, kuriame „nemokšai", t.y. neišmanančiam tapybos, leidžia pasirodyti kaip kritikui:

> Pavyzdys: nemokša, žiūrėdamas į tavo paveikslą ir jame matydamas raudoną sijoną, kalba: 'Pažvelk, mielas drauge, kaip sijonas vienoje pusėje gražiai raudonas, o kitoje – su balta spalva ar balsva dėme'. Tai negerai, tu neteisingai jį nutapei. Raudoną daiktą turi taip tapyti, kad jis visas būtų raudonas, o, be to, kad atrodytų reljefiškai – taip pat elkis ir su kitomis spalvomis. Panašiai elkis ir su šešėliais: juos tapyk taip, kad niekas nesakytų, jog graži raudona juodai apdergta. Todėl įsidėmėk: kiekvienai spalvai duodi šešėlį tos spalvos, su kuria ji dera.

Toliau Dūreris geltoną laiko „pagrindine spalva". Šios geltonos spalvos šešėlis tapomas tamsesne geltona, tačiau – čia dailininkas primena apie *antrą* pavojų – ne žalia ir ne mėlyna, t.y. ne kita pagrindine spalva, nes tuomet

geltona būtų „išmušta iš rūšies“: „išeitų tviskanti spalva, kokia esti šilkinio drabužio, austo iš dviejų spalvų“. Tad mėlyna ir žalia greta geltonos nesukels reljefiškumo įspūdžio, o tik vizualinį „tvaskaus“, t.y. *besimainančio* šilko efektą.

Tviskantys audiniai gana dažnai vaizduojami beveik vien ankstyvojoje Dürerio tapyboje, sekant paplitusiomis drabužių ir tapybos madomis. Paskutinį kartą tvaskumo efektą Albrechtas Düreris išgauna 1506 m. paveikslo „Dvylikametis Jėzus tarp rašto mokytojų“ (Thyssen-Bornemisza kolekcija) reikšmingoje vietoje, – rusvai žalio aksomo rankovių pamušaluose kairiajame apatiniame kampe, šalia signatūros. Nestebina, kad tai pakartojama kaip tik tokioje virtuoziškoje vietoje, kuria labai stipriai siekiama išorinio efekto. Iš tikrųjų šis būdas išgauti tvaskumą nesiderina su brandžia spalvų samprata, kuriai būdinga pagrindinių spalvų atspalvius aiškiai atskirti vieną nuo kito ir kiekvieną drabužį tapyti tik viena spalva, santykiu 1:1.[11]

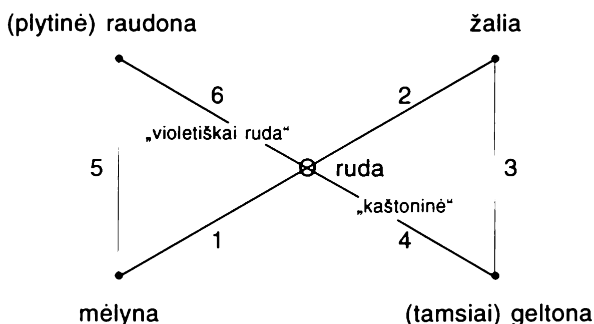
Toliau skaitant Dürerio tekstą dabar ypač keistai atrodo tai, jog tapytojas nesitenkina minėtu pavyzdžiu, bet prideda ilgą sąrašą kitų spalvų porų, sukeliančių tvaskumo efektą:

> [...] taigi nuo rudos prie mėlynos, kitoje vietoje nuo rudos iki žalios, kitur nuo tamsiai geltonos prie žalios, ir link kaštoninės iki tamsaus geltonumo, netgi mėlynumo ir čerpių raudonumo, taip pat nuo čerpių raudonumo iki violetinio rudumo link kitokių įvairiausių spalvų, kurias matai, kai jas tapai.

Šis ekskursas, aiškinantis, ko nereikėtų daryti (kad išvengtum tvaskumo efekto, tapant šešėlius reikia vartoti

pasirinktą pagrindinę spalvą) ir ko Dūreris pats tuo metu jau beveik nebedarė savo tapyboje, yra keistas ir kviečia, skaitant šią vietą, klausti apie jos atsiradimo priežastis.

Pirmiausia krinta į akis du dalykai: 1. Dūreris mini tik keletą spalvų pavadinimų, keturias pagrindines savo spalvas – mėlyną, žalią, geltoną (t.y. tamsiai geltoną) ir raudoną (plytinę raudoną) – bei tris rudos variantus: rudą, „kaštoninę" ir „violetiškai rudą" (t.y. violetinę). 2. Minimi tik šeši iš dešimties galimų pagrindinių penkių spalvų derinių. Visas šešias spalvų poras surašius iš eilės pagal jų paminėjimo eilės tvarką, gaunama uždara linijinė schema, turinti skaitmens aštuoni formą, kurioje *ruda* yra susikirtimo taškas:



Eilės tvarka (kaip pažymėta): 1) ruda/mėlyna, 2) ruda/žalia, 3) tamsiai geltona/žalia, 4) kaštoninė/tamsiai geltona ir – čia reikia truputį pergrupuoti – iš pradžių: 6) plytinė raudona/violetiškai ruda ir po to 5) mėlyna/plytinė raudona.

Atrodo, tarsi Dūreris, surašydamas šias sąvokų poras, būtų turėjęs prieš akis tokią spalvų schemą. Tokiam

spėjimui išsyk prieštarauja tai, kad ankstyviausios spalvų diagramos paliudytos tik XVII amžiaus dailėtyros literatūroje. Tačiau tai nereiškia, jog Dūreris nedisponavo šią schemą atitinkančia *implicitine spalvų sistema*, kuria vadovaudamasis jis tapė figūrinius paveikslus. Kiekvienas tapytojas tam tikrus spalvų derinius jaučia kaip daugmaž griežtas opozicines poras, o kai kurias spalvas laiko privilegijuotomis palyginti su kitomis, vaizduotų jis tai schematiškai ar ne.

Čia nubrėžtą schemą galima dvejopai skaityti. Aštuoniukės formos kilpą skaitant *linijine seka*, kampinių kategorijų išsidėstymas atitinka prizmės spektro spalvų tvarką, kuria nuo Newtono laikų grindžiami visi naujųjų amžių spalvų modeliai: nuo mėlynos prie žalios, tada prie geltonos ir raudonos, turint galimybę sugrįžti prie pradinės mėlynos. Be to, šią schemą galima suvokti ne kaip linijinės, o kaip *hierarchinės spalvų sąrangos* atvaizdavimą. Tai leidžia – kol kas rudą dar kartą palieku nuošalyje – skirti tris skirtingas opozicines spalvų poras: a) du griežtus „horizontalius" kontrastus: raudona/žalia ir mėlyna/geltona, o po to – hierarchiškai žemesnėje pakopoje – b) du „įstrižinius" kontrastus: raudona/geltona ir mėlyna/žalia, taip pat c) du „vertikalius" kontrastus: raudona/mėlyna ir žalia/geltona.

„Visų Šventųjų paveikslo" spalvų sintaksė

Dabar patikrinkime, ar ši hipotetinė spalvų sąranga, kurią atskleisti leido teorinio Dūrerio teksto apie spalvas „giluminis skaitymo" būdas, atitinka jo tapybos praktiką. Norėčiau pabrėžti, jog iš Dūrerio teksto išvestos schemos

nelaikysiu jo tapybos interpretacijos raktu, bet gilinsiuos *lygindamas.* Mano išeities taškas – spėjimas, kad kiekviename paveiksle galima ieškoti pamatinės spalvų sārangos. Ką tik aptartoji schema turi tik hipotetinės nuostatos reikšmę.

Pirmąjį įrodymą, jog spalvų sąranga schemoje atspindi tam tikrus Dūrerio tapybinės praktikos aspektus, teikia tas faktas, kad Dūrerio tapytuose šventųjų nuolankumo paveiksluose galima įžvelgti pakaitomis vyraujantį vieną iš dviejų pagrindinių kontrastų (pagal schemą lygiaverčių): žalia/raudona arba mėlyna/geltona. Daugybę vėlyvesnių paveikslų, vaizduojančių Dievo motiną, galima suskirstyti į dvi lygiagrečias grupes: vieną su vyraujančiu mėlyna/geltona kontrastu ir kitą su vyraujančiu raudona/žalia kontrastu.

Tačiau iškalbingiausias rezultatas pasiekiamas, paanalizavus spalvinį sprendimą „Visų Šventųjų paveiksle". Tyrinėjimuose daugelį kartų buvo nurodyta, kad 1511 metais baigtas paveikslas ir tuoj po to atsiradęs tekstas „Apie spalvas" akivaizdžiai susiję tarpusavyje.[12] Bet čia visų pirma turimas omenyje faktas, jog teoriniame tekste Dūrerio mėgstami spalvų pavadinimai (plytinė raudona, tamsiai geltona, žalia ir mėlyna) atitinka prioritetinius paveikslo atspalvius.[13] Pagal mano tezę išeina, kad teoriniame Dūrerio tekste pateikta sintaksinė spalvų schema, pasižyminti sudėtine sekventiška ir hierarchine sąranga, yra realizuota „Visų Šventųjų paveiksle".

Pirmiausia pažvelkime į malonės sostą, paveikslo turinio centrą. Čia taip pat spalvų pirmenybė teikiama *drabužiams:* Dievo Tėvo tunikai ir togai. Konkreti spalvintų audinių seka paveiksle Dūreriui padeda abstrakčią spalvų sąrangą paversti matoma. (Plg. graviūros reprodukciją 10 il.) Ji visiškai tapati schemoje vaizduojamai spalvų

sąrangai, sudarytai pagal teorinį Dūrerio tekstą: schemoje gretimos spalvos geltona ir žalia paveiksle pasirodo kaip to paties apdaro, togos, išorinė ir vidinė pusės; prie geltonos ir žalios spalvų poros sintaksiškai jungiama mėlyna ir raudona, pasirodančios tunikoje ir užgobtoje skraistėje su raudonu pamušalu, kur raudona spalva matyti tik mažame kamputyje.

Dūrerio nutapyta dvišalė skraistė atrodo teturinti vienintelę funkciją – vienspalvės tunikos mėlyną papildyti raudona spalva, panašiai kaip togos geltoną papildo žalia. Tačiau raudonas yra ir karūnos pamušalas. Tuo būdu susidaro uždara, linijine seka skaitytina sekvencija, kuri savo ruožtu sutampa su esančia kilpos pavidalo schemoje: po raudonos karūnos pamušalo spalvos eina auksinio geltonumo karūnos kaldiniai ir geroji togos pusė, po to togos pamušalo žalia, po kuria matyti mėlyna tunika ir galiausiai raudona tuniką gobiančios skraistės išvirkščioji pusė.

Dūrerio spalvų sąranga, kaip uždaro rato visuma, diagramiškai parodyta malonės soste – dieviškosios Trejybės vaizde ir fokuse, į kurį nukreiptos visos besimeldžiančios paveikslo figūros. Kitos paveikslo figūros, kurias nukreipia į Trejybę jų veiksmo schema – „malda“, tik iš dalies susijusios su ja savo spalvomis. Centrinėje paveikslo vertikalėje įkomponuoto malonės sosto spalvų sąranga pasirodo išbaigta ir kompoziciškai uždara, tuo tarpu besimeldžiančiųjų figūrų grupės spalvos plačiai pasklidusios į šalis nuo vidurio ašies. Viršutinėje paveikslo dalyje koreliacija tarp abiejų šventųjų grupių, šventųjų mergelių ir pranašų dar silpnoka: Marija ir Jonas Krikštytojas, pagrindinės šių grupių figūros, aiškiai susietos pagal jų padėtį erdvėje ir laikyseną, tačiau to neatitinka jų spalvos.

Žemiausias, tikinčiųjų, registras paklūsta griežtesnei kompozicinei sistemai: kiekviena įžymioji vienos pusės

10 Albrecht Dürer, *Visų Šventųjų paveikslas.* Dailės istorijos muziejus, Viena. (Reprodukcijoje pažymėtos spalvos: *rot* – raudona, *gelb* – geltona, *grün* – žalia, *blau* – mėlyna, *braun* – ruda)

figūra susieta su kitos pusės figūra veidrodinės simetrijos principu dvejopai – analogiška padėtim ir spalva. „Visų Šventųjų paveiksle“ Düreris supriešina dvejopai išdėstytas spalvas. Viršutinėje paveikslo dalyje besimeldžiančios figūros pirmiausia grupuojamos pagal tradicinį, vokiškąjį *spalvų kaitos* principą, o apatinės dalies figūros pagal itališkąjį kompozicijos principą – *spalvų simetriją.*[14]

Apatinės paveikslo dalies kompozicinė sistema taikoma ir rikiuojant figūras pagal du skirtingus, tačiau tarpusavyje analogija susietus *luominius rangus*: kairiojoje pusėje, ikonografiškai traktuojant – privilegijuotoje dešinėje, vaizduojama *bažnytinė* hierarchija, priešais ją – *pasaulietinė* hierarchija. Abiejose vidurio ašies pusėse vyrauja aukso geltonumo spalva: kairėje – popiežiaus, dešinėje – imperatoriaus drabužyje; toliau už jų, kairėje – kardinolas, dešinėje – karalius, abu vilki skaisčiai raudonos spalvos rūbus. Analogišku santykiu tarpusavyje susietos ir trečiojoje vietoje patalpintos figūros. Keista, bet atrodo, kad jų spalvos jau neatitinka kompozicinio tapatumo.

Abi šios figūros – šalia signatūros su autoportretu – paveiksle yra vienintelės, kurios, be abejonės, gali būti identifikuojamos kaip portretai: baltaplaukis senis kairėje su tamsiai rudu, kailiais apkraštuotu apsiaustu, fundatorius Matthiasas Landaueris ir iš kairės jį papildanti figūra su krintančia į akis drugelio margumo riterio apranga – jo žentas Wilhelmas Halleris. Tai, kad fundatoriaus įtraukiamas į dvasiškių hierarchiją, aiškintina tuo, jog našlys Matthiasas Landaueris Visų Šventųjų koplyčios šventinimo metu jau buvo nutolęs nuo pasaulietiškų reikalų ir buvo pirmasis viršininkas jo paties įkurtų Dvylikos brolių namų, kurie teikė prieglobstį dvylikai senų, nuskurdusių amatininkų.

Priešingoje pusėje fundatoriui atliepia jaunasis Halleris, pasaulietis. Margaspalvėje jo aprangoje visu ryškumu matyti *šalimais dėstomos* visos keturios pagrindinės spalvos: geltona, mėlyna, raudona, žalia. Simetriškai tarp popiežiaus ir imperatoriaus, kardinolo ir karaliaus paskirstytomis spalvomis dukart patvirtinta norma verčia žiūrovą fundatoriaus apsiausto rudą spalvą priešpriešinti visoms Hallerio aprangos spalvoms kaip *spalviškai ek-*

vivalentišką dydį. Aišku, jog Dūreriui ruda buvo toji spalva, kuri vienodai įėjo į visas pagrindines spalvas ir, kaip aukštesnio rango dydis, tartum jas *jungė*. Ši išvada sutampa su schemoje pavaizduota spalvų sąranga, sudaryta skaitant pastabas „Apie spalvas". Jeigu joje ruda spalva galėjo užimti tarpinę padėtį tarp keturių pagrindinių spalvų, tai tik todėl, kad ji tarp jų tarpininkauja.

Taigi ruda, visuminė Dūrerio spalva iš antikinės spalvų teorijos perėmė vaidmenį *purpurinės spalvos*, kurioje slypi visos kitos spalvos, kaip baigiantis XVI amžiui dar pažymi Borghini's ir Lomazzo.[15] Kadaise Aristoteliui priskirtame traktate *Peri chromaton* ši nuomonė grindžiama fenomenu, kuris pastebimas išgaunant tikrą purpurinę spalvą:

> [...] kai sutraiškius sraigę išspaudžiamas iš jos skystis ir verdamas puode, tai iš pradžių tame virale nematyti jokios aiškios spalvos; tačiau vis išsiskiria tikrosios spalvos ir vėl susimaišo, per tai randasi juodos, baltos, šešėlių ir oro spalvos įvairovė. Galiausiai viskas virsta purpurine spalva, jeigu spalvos deramai paverdamos kartu, kol joms maišantis ir pereinant iš vienos į kitą daugiau nebesimato nė vienos paskiros spalvos.[16]

Taigi vingis vėl atveda prie Gottfriedo Strasburgiečio. Šunelio Petitcreiu „purpuro rudai" tikrai tenka tas apibendrinamasis vaidmuo, kurį Dūrerio spalvų sistemoje atlieka ruda.[17] Visai ne be pagrindo „Visų Šventųjų paveiksle" fundatoriaus apsiausto ruda spalva vėl pasirodo *tapytojo* apsiauste, signatūriniame autoportrete apatiniame dešiniajame kampe: šalia fundatoriaus Matthiaso Landauerio tapytojas Albrechtas Dūreris yra *tikrasis*, dvasinis kūrinio autorius; paveikslo vizijos spalvų įvairovė – jo vaizduotės ir kūrybinės veiklos padarinys.

Pastabos

1 Vienas iš nedaugelio įtikinamų darbų, kurių tikslas rekonstruoti istorinę spalvų sintaksę, – tai Evos Frodl-Kraft studija „Gotikinės tapybos spalvų kalba" („Die Farbsprache der gotischen Malerei", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 30/31 (1977–1978), p. 89–178).

2 Dailės istorijos apžvalgose Düreris visuotinai vadinamas *disegno* atstovu, stokojusiu spalvos pojūčio. Tai sena nuostata, su kuria teko rungtis dar pačiam tapytojui. (Plg. jo 1506 rugsėjo 8 dienos laišką Pirckheimeriui: Albrecht Dürer, *Schriften und Briefe*, sudarytojas E. Ullmann, Berlin, 1984, p. 115.) Dėl tokio vertinimo net klasikiniuose Dürerio kūrybai skirtuose veikaluose, būtent Thausingo, Wölfflino ir Panofsky'o darbuose, visai nekalbama apie paveikslų spalvas. Kitokią nuomonę apie Dürerio spalvų vartoseną randame trijose atskirose studijose: Otto Erhard Martin, *Die Farbe bei Dürer*, Masch. Diss., Leipzig o.J. [1941], Jürgen Walter Hofmann, *Über Dürers Farbe*, Nürnberg, 1971, Kurt Pfötsch, *Die Farbe beim jungen Dürer*, Diss. Braunschweig, 1973 [išleista 1974]. Didžiausia paskata šiai analizei buvo Hofmanno studija.

3 Tekstą cituoju iš Gottfried von Straßburg, *Tristan*, sudarytojas Rüdiger Krohn, pagal F. Ranke's tekstą, Stuttgart, 1980. Apie šio epizodo funkciją bendrame „Tristano" romano sumanyme žr. Louise Gnädiger, *Hiudan und Petitcreiu: Gestalt und Figur des Hundes in der mittelalterlichen Tristandichtung*, Zürich, Freiburg i. B., 1971 ir Werner Schröder, „Das Hündchen Petitcreiu im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg", in *Dialog: Literatur und Literaturwissenschaft im Zeichen deutsch-französischer Begegnung: Festgabe für Josef Kunz*, sudarytojas Rainer Schönhaar, Berlin, 1973, p. 32–42.

4 Apie semantinę leksemos „ruda" raidą žr. taip pat: Alfred Götze, „Wortgeschichtliche Gedanken und Zeugnisse", *Zeitschrift für Deutsche Wortforschung*, 12 (1910), p. 200–206, Ernst

Schwentner, *Eine sprachgeschichtliche Untersuchung über den Gebrauch und die Bedeutung der altgermanischen Farbenbezeichnungen*, Diss. Münster, Göttingen, 1915, p. 56–62 ir Karl Borinski, „Nochmals zur Farbe Braun“, *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-philologische und historische Klasse*, München, 1920, 1. Traktatas, p. 3–20.

5 Geros spalvotos reprodukcijos: Hofmann, *Über Dürers Farbe* (žr. past. 2, 2 il.) ir Fedja Anzelewsky, *Dürer: Werk und Wirkung*, Stuttgart, 1980 (131 il. ir toliau); leidinyje Peter Strieder, *Dürer*, Königstein im Taunus, 1981, 410, 413 il. per tamsūs rudi atspalviai. Apie „Visų Šventųjų paveikslo“ ikonografiją žr. dvi naujesnes studijas: Friderike Klauner, „Gedanken zu Dürers Allerheiligenbild“, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 75, N. F. 39 (1979), p. 57–92 ir Carolyn M. Carty, „Albrecht Dürer's *Adoration of the Trinity*: A Reinterpretation“, *The Art Bulletin*, 67 (1985), p. 146–153.

6 Šio ir toliau minimo Dūrerio paveikslo spalvos gerai perteiktos Anzelewsky'o ir Striederio studijose (žr. past. 5).

7 Dūreris, kaip į spekuliatyvų mąstymą linkęs menininkas, visišką prioritetą teikė keturspalvei sistemai, tikriausiai remdamasis antikinių autorių (Plinijaus, Cicerono, Plutarcho) pastabomis; pasak jų, geriausieji klasikinio laikotarpio dailininkai vartojo (tik) keturias spalvas. Plg. Plinijus, *Historia naturalis*, Buch XXXV, sudarytojas R. König, München, 1978, p. 44 ir kt. bei p. 192 ir kt.)

8 Žr. Dürer, *Schriftlicher Nachlaß*, sudarytojas Hans Rupprich, t. 2, Berlin, 1966, p. 392–394. Čia cituojama iš Ernsto Ullmanno leidimo, kuriame ortografija yra modernizuota (žr. past. 2), p. 156 ir kt.

9 Apie Dūrerio ir Alberti'o santykį žr. Hans Rupprich, „Die kunsttheoretischen Schriften L. B. Albertis und ihre Nachwirkung bei Dürer“, *Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte* 18/19 (1960/61), p. 219–239. Pasak Ruppricho, rankraštis *De pictura* buvo nuosavybė 1476 metais mirusio Regiomontano, kuris 1461–1465 metais Italijoje palaikė pastovius asmeninius ryšius su Alberti'u. Šiandien dingęs *Codex* galėjo būti tarp tų dešimties „tapytojams tarnaujančių“ tomų, kuriuos Dūreris

įsigijo 1523 m. sausį iš Regiomontano bibliotekos fondų. Tai buvo tas rankraštis, kuris Dūrerio draugui Thomas Venatorius galiausiai pasitarnavo pavyzdžiu ruošiant Bazelio *Editio princeps*. Ruppricho (p. 229 ir kt.) pateikiamus faktus, rodančius, jog Dūreris žinojo Alberti'o *De pictura*, reiktų papildyti siejant juos su spalvų teorija, visų pirma antros knygos pasažais.

[10] Leon Battista Alberti, *De pictura praestantissma [...]*, Basel, 1540, p. 94. Pirmojo Bazelio leidimo tekstas daugeliu atžvilgių neatitinka Cecil Grayson, Rom, Bari, 1975 kritinio leidimo.

[11] Plg. Günter Groschopf, *Über die Schillerfarben (Changeants)*, Diss. München, Ulm-Donau, 1939. (Esu dėkingas Emiliui Maureriui, kad nurodė šią studiją) „Visų Šventųjų paveiksle" tik viena iš kankinių vilki drabužį, kuriame mainosi raudona ir geltona spalvos.

[12] Jürgen Walter Hofmann (plg. past. 2) ir Hans Kauffmann, *Dürers rhythmische Kunst*, Leipzig, 1924, p. 134 ir kt.

[13] „Visų Šventųjų paveiksle" geltona beveik visuomet atrodo tarsi glazūra padengta aukso folija.

[14] Šios sąvokos paimtos iš Anna L. Plehn, *Farbensymmetrie und Farbwechsel: Prinzipien deutscher und italienischer Farbverteilung*, Strassburg, 1911; apie Dūrerio „Visų Šventųjų paveikslą" žr. p. 65.
Kai dėl dominuojančių spalvų pasirinkimo, viršutinė ir apatinė paveikslo dalys taip pat skiriasi viena nuo kitos. Žalia ir mėlyna spalvos viršutinėje paveikslo dalyje, stambiais lopais supančios malonės sosto nukryžiuotąjį Kristų, panašiai kartojamos Marijos ir Jono Krikštytojo drabužiuose. Antroji „diagonalinė" mano schemos spalvų pora – raudona ir geltona dominuoja apatinėje paveikslo dalyje, tarp besimeldžiančių tikinčiųjų, o žalia ir mėlyna čia nustumtos į šalį. Geltona ir raudona spalvos, matomos pirmose dviejose abiejų pusių figūrose, sudaro kartu su geltonu-raudonu trikampiu Dievo Tėvo biuste naują didelį trikampį. Atrodo, kad Dūreris pagal fizionominį suvokimo būdą skirtingai aiškina abi „diagonalines" spalvų poras „Visų Šventųjų paveiksle": žalia ir mėlyna būtų Kristaus kančioms adekvatus „*moll* akordas", raudona ir geltona pakiliai šventinis „*dur* akordas". (Šiose

pastabose apie spalvų išsidėstymą iš dalies remtasi samprotavimais, kuriuos man žodžiu išsakė Christian Illies.)

[15] Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Florenz, 1584, p. 238 ir 239, Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, Mailand, 1584; 1585 m. leidimas, p. 465.

[16] Cituojama iš vertimo: Johann Wolfgang Goethe, *Farbenlehre: historischer Teil, Naturwissenschaftliche Schriften 1. Teil*, Zürich, Stuttgart, [2]1964, p. 280.

[17] Anksčiau nurodžiau tai, kad Glimmo *Apraudojime* (Miunchenas, Senoji pinakoteka) pačioje apačioje pavaizduota figūra, kurios drabužis jungia visas tris spalvas, kartu laiko ir porfyrinį indą aliejams. Abi spalvinę visumą kuriančios formos (*dėstymas šalimais* ir *sumaišymas*), kurias „Visų Šventųjų paveiksle" simetriškai priešpriešina Düreris, atrodo, susijungia šioje figūroje: iš vienos pusės – drabužyje, o iš kitos – inde. Porfyro akmens spalva – lot. *purpura* kilo iš gr. *porphyra* – buvo suvokiama kaip spalvų susimaišymo išdava. (Plg. Alberti, *De pictura* [kaip past. 10], p. 20: „Caeteros omnes colores veluti diaspri et porphirii lapidis ex permixtione factos videmus".) Miuncheno paveikslas rodo, kad iš pradžių ir Düreriui visuminė spalva buvo ne ruda, o purpurinė. Atrodo, jog vėliau tapytojas, remdamasis dažnai vartojamu žodžių junginiu „purpuriškai ruda", violetinę purpurinę spalvą, atliekančią visuminės spalvos vaidmenį, pakeitė į rudą šiandienine prasme, kadangi tik pastarąją buvo galima išgauti eksperimentuojant su maišomais pigmentais.

IV ANDREA MANTEGNA

Šv. Zenono bažnyčios altorius

Mimezės autorefleksija

Klasikinėse dailės istorijos apžvalgose nuo ankstyvųjų viduramžių iki impresionizmo pradžios Europos tapybos istorija apibūdinama kaip tolydi sugebėjimo mimetiškai vaizduoti plėtotė: tapytojai esą vis geriau mokėdavę meninėmis priemonėmis tiesiogiai atvaizduoti vizualinius išorinio pasaulio faktus. Anglų-saksų semiotinėje literatūroje dar ir šiandien neatsisakyta šio naivaus požiūrio į mimezės fenomeną; laikantis Charles'o Sanderso Peirce'o suformuluotos ir Charles'o W. Morriso išplėtotos ikoninio* ženklo sampratos, jis apibrėžiamas panašumo (resemblance) santykiu su išoriniu referencijos objektu. Prancūzų semiotikoje priešingai – mimezę dailėje įprasta laikyti pirmiausia paties paveikslo padariniu. „Effet de réel", įspūdis, jog tekstas* atvaizduoja tikrovės fragmentus, yra, kaip ir kiekvienas prasmės efektas, visuminio reikšmės sudarymo proceso, kurį galima analitiškai rekonstruoti, rezultatas.*

Mimetinis diskursas, atsižvelgiant į jo sudarymo dėsnius, gali būti analizuojamas dvejopu požiūriu: kaip pasakymo (énoncé) fenomenas, t.y. kaip uždaras vizualinis tekstas, arba kaip sakymo akto* (énonciation) fenomenas. Analizuojant mimetinę tapybą pastaruoju požiūriu, t.y. kaip kompetentingų subjektų, produkuotojo ir suvokėjo, komunikacijos procesą, kyla abejonių dėl istorijos linijinės pažangos modelio, kuriuo*

pagrįstas tradicinis mimezės supratimas vaizduojamojoje dailėje. Ką kaip reikšmės nešėjas gali pasiekti kiekvienas mimetinis dailės kūrinys, nemažu mastu nustato žanro, kuriam jis priklauso, suvokimo taisyklės. Tačiau šios taisyklės, būdamos komunikuojančių subjektų kompetencijos elementais, yra istoriškai kintančios.*

Istorinė mimetinių kūrinių analizė leidžia rekonstruoti atitinkamo žanro komunikacines taisykles. Žanro struktūros išmanymas analizuojant kūrinį atlieka hipotetinės nuostatos vaidmenį. Jis sudaro dalį komunikacinės suvokėjo kompetencijos, į kurią produkuotojas atsižvelgia net ir tada, kai jo kūrinys pranoksta nustatytą žanro struktūrą arba ją kvestionuoja. Tuo būdu mimetinė meno kūrinių dimensija – lygiai kaip ir kitos reikšmės dimensijos – yra istoriškai saistoma.

Sacra conversazione žanro struktūra

Sacra Conversazione žanro pavyzdys dailėje – Mantegna'os (1431–1506) Šv. Zenono bažnyčios altorius[1] (11 il.) – dailės istorijoje garsus tuo, kad čia tapybinėmis iliuzijos kūrimo priemonėmis trys pagrindinės jo dalys buvo sujungtos į vientisą erdvę.[2] *Sacra Conversazione* (reikėtų versti ne „Šventas pasikalbėjimas", bet *„Šventas susirinkimas"*)[3] kilo iš italų *Trecento* tapybos ir tuometinėje religinėje garbinimo praktikoje turėjo tikslią funkciją. Pavaizduotos figūros, Marija ir šventieji, jų atliekamos „užtarimo funkcijos" dėka tarpininkauja tikinčiajam, kuris meldžiasi į Kristų, vaizduojamą ant motinos kelių (paveikslas kaip religinio tarpininkavimo, atliekamo per kaimynines paveikslo figūras, instrumentas). Be to, figūros, priklausydamos tai pačiai iliuzinei erdvei, sudaro „dangiškojo susirinkimo" sceną: tikintysis už gerus savo darbus, nes seka šventaisiais, ir už savo maldas, kalbamas priešais paveikslą, tiki kada nors būsiąs priimtas į šį susirinkimą. Tad iliuzinė erdvė paskiram žiūrovui virsta dangaus erdvės su jam rezervuota „laisva vieta" atvaizdu (paveikslas reprezentuoja vieną dangaus sceną, kuri sutampa su tikinčiojo suvokėjo gyvenimo tikslu). Taigi kūrinys, sukuriantis „dangaus realybės" fikciją, suvokiamas dvejopai: atsižvelgiant į tuometinę maldos praktiką ir į po mirties laukiamą situaciją.

Kalbant apie *Sacra Conversazione,* susiduriama su dailės žanru, fiktyvumo problematikos požiūriu turinčiu *paradoksalų realybės statusą;* dailininko pramanyti dalykai tikinčiojo patiriami tarsi neabejotina realybė („taip man dabar yra"), tarsi parinkimas figūrų, su kuriomis jis gali komunikuoti per maldą; tačiau pateiktoji scena turi jam atrodyti ir kaip dangaus realybė („šitaip, visai kitaip, turės

ir man kada nors būti“), radikaliai atskirta nuo jo patiriamo žemiškojo pasaulio. Kiekvienas dailininkas, norėjęs sukurti tokio žanro kūrinį, nagrinėjo šį fikcijos paradoksą, būdingą *Sacra Conversazione* kaip funkciškai apibrėžtam dailės žanrui (didžiausia mimetinė artuma – radikali utopinė toluma). Kai vaizduojama scena neatitinka jokios naratyvinės veiksmo schemos, žodžiais nusakytos religiniuose tekstuose, keblesnis esti paradoksalios vaizdavimo fikcijos statusas. Kai kurie dailininkai, susidūrę su uždaviniu pavaizduoti *Sacra Conversazione*, jautėsi pastūmėti apmąstyti *realybės statusą* bei *mimetinio paveikslo sudarymo mechanizmus* ir tematizuoti šias problemas tapomame kūrinyje. Toliau norėčiau aptarti keletą formų, kurias šioji „mimezės autorefleksija“ įgavo Mantegna'os Šv. Zenono bažnyčios altoriuje.

Mimetinis diskursas kaip dvejopas generatyvinis procesas

Mano svarstymai visų pirma skirti paaiškinti tokioms tezėms: 1. Mantegna'os Šv. Zenono bažnyčios altorius yra mimetinis diskursas, kurį galima suvokti ir kaip jo paties sudarymo *metadiskursą**. 2. Mimetinio paveikslo *generatyvinis procesas* vyksta dvejopai: sudarant *raiškos formą** ir *turinio formą**. 3. Abu lygmenys (raiška* ir turinys*) susieti vienas su kitu ypatingu semiozės* būdu (per kategorinę [*kategorial*] ar *semisimbolinę* semiozę*).

Panaudojant dvigubos fikcijos arba *fiktyvios fikcijos* mechanizmą, Šv. Zenono bažnyčios altoriuje integruojamos „svetimos“ diskursų formos: į fiktyvią erdvę įjungiami taip pat fiktyvūs pavaizduotai architektūrai priklausantys

meno kūriniai, statinį puošiantys reljefai. Toks vizualinis kelių dimensijų diskursas lygintinas su įrémintu literatūriniu pasakojimu.

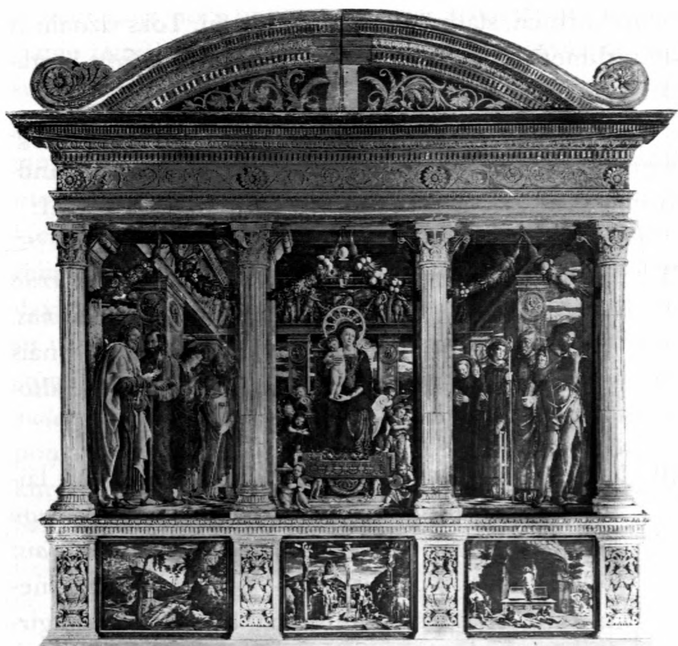
Galima skirti tris vaizdavimo registrus arba *realybės lygmenis* (tiksliau „levels of *un*reality", vartojant Sveno Sandstrōmo sąvoką), kurie toliau bus žymimi RI, RII, RIII:

RI Pirmąjį registrą sudaro *plokšti, balti, tondo formos marmuriniai reljefai, vaizduojantys antikines scenas.* Jie išdėstyti po kapiteliais kolonų, esančių kesonais dekoruotos halės, vaizduojamos visose trijose altoriaus plokštėse, gilumoje.

RII Antrajam registrui priklauso tų pačių kolonų laikomas *frizas su figūromis, dekoruotas spalvoto marmuro fone iškilesniais ir aplikuotais balto marmuro reljefais*; reguliariai pasikartojančiame ornamente septynetą kartų po du išrikiuoti putai, laikantys vaisių girliandas, be to, kiekviena jų pora nuo kitos atskirta nedidele palme, stovinčia viršum kolonos; virš kiekvienos vaisių girliandos yra kiek didesnis tondas, tik šįkart užpildytas befigūre spalvota marmuro inkrustacija. (Abu iki pusės pridengti balto marmuro angelai prie madonos sosto priskirtini tam pačiam vaizdavimo registrui kaip ir putai frize; plg. 12 il.)

RIII Trečiąjį registrą sudaro *architektoniniai atraminiai elementai, „tikrosios" vaisių pynės* ir *„gyvosios figūros"* erdvėje (soste sėdinti madona su kūdikiu, devyni muzikuojantys angelai ir aštuoni šventieji).

Apie šių registrų *formalią vaizduoseną* reikia pasakyti, kad juos visus aiškiai sieja eilės RI→RII→RIII tvarka



11 Andrea Mantegna, Šv. Zenono bažnyčios Veronoje altorius (*predella* kopijos Paolino Caliari'o)

sudaryta *hierarchija*. Reziumuoju: (RI) – paprastas balto marmuro šviesokaitos kontrastas, mažos vos išryškintos figūros; (RII) – kontrastas tarp balto marmuro reljefo ir spalvoto marmuro fono, didesnės ir iškilesnės reljefinės figūros; (RIII) – visiškas „realistiškai" diferencijuotas spalvingumas, apvalūs kūnai, dar didesnės dimensijos, kai muzikuojančių angelų dydis paryškėja iš naujo pažvelgus į reljefų putus. (Skirtumą tarp registrų RII ir RIII aiškiai parodo baltų marmuro putų, pusiau pridengtų kilimu sosto pakyloje, sugretinimas su liutnėmis grojančiais angelais apatiniame vidurinės altoriaus dalies paveikslo krašte (12 il.) bei marmurinės vaisių girliandos

gretinimas su „tikra“ viršutiniame paveikslo trečdalyje).

Šią hierarchiją, matomą formaliame vaizdavimo registrų sprendime, galima suprasti kaip implicitinį *meno teorijos metadiskursą* apie apgaulingos mimezės sukūrimą. Vizualinis mimetinis diskursas čia suprantamas kaip rezultatas

12 Andrea Mantegna, Šv.Zenono bažnyčios altorius, vidurinioji dalis, 11 il. fragmentas



generatyvinio proceso, vis įvairėjančios tapybinės vaizduosenos, prasidedančios *paprastu juodos ir baltos spalvų kontrastu fiktyviame plokščiame reljefe* ir pasibaigiančios *„tikroviška“, įvairiaspalve figūracija erdvėje.* Labai keistai atrodo tai, kad meno „nykstamojo laipsnio“ elementai (RI), tik juodos ir baltos spalvų kontrastu išgauti marmuro tondų reljefai – dailės kūrinyje pavaizduoti dailės kūriniai, jau turi sudėtinį fiktyvios fikcijos tikroviškumo statusą.

Ką tik aprašytoji *trijų dalių hierarchija* RI→RII→RIII, kurią galima suprasti kaip laipsnišką augimą arba nuoseklų įvairėjimą, yra apgaubta *dviejų dalių hierarchinės struktūros,* pasižyminčios griežta kategorine diferenciacija. Kalbant apie vaizduojamų figūrų tikroviškumo statusą, pasakytina, kad tarp RI ir RII įvyksta lūžis, pasireiškiantis dvigubo fiktyvumo pakeitimu paprastu. Į tai atsižvelgiant, formulę reikia patikslinti taip: ff(RI→RII)→f(RIII).

Pereinant nuo RI/RII prie RIII, fiktyvus mimetinis dailės kūrinys priešpriešinamas realiam mimetiniam dailės kūriniui. Dvigubo fiktyvumo scenas įtraukus į platesnę fikciją, paskutiniajam vaizdavimo lygmeniui (RIII) suteikiamas papildomas *effet de réel:* madona su kūdikiu, putai-angelai ir šventieji – „tikros, judančios“ figūros – atsiskiria nuo pavaizduotuose dailės kūriniuose sustingusių, nejudančių figūrų. Tačiau turint omenyje faktą, kad paskutinysis paveikslo lygmuo (RIII), apgaulinga tobula mimezė, yra paskutinioji generatyvinio vaizduosenos proceso pakopa, darosi akivaizdu, kad ji atsirado iš paties tapymo darbo. Mimetinis paveikslas – tikroviškumo apgaulė, kartu tampa ir pergalingu tapybos, kaip autonomiško vaizdavimo būdo, atvaizdu.

Pastaba paraštėje

Kaip pasakoja Vasari's ir Scardeone, remdamiesi vienu, šiandien dingusiu, patikimu šaltiniu[5], buvęs Mantegna'os mokytojas ir įtėvis Squarcione po išsiskyrimo su genialiu savo mokiniu smarkiai kritikavęs ankstyvąsias jo freskas Padujos eremitų bažnyčioje. Mantegna'os figūros esą turinčios kažką griežta, nes buvo kuriamos antikinių statulų pavyzdžiu; jaunasis tapytojas būtų geriau pasielgęs, vaizduojamas figūras tapydamas ne tokiomis įvairiomis, bet marmuro spalvomis, nes ir šiaip jau jo paveikslai esą visai nepanašūs į gyvas figūras.

Atrodo, jog į Squarcione's kritiką Mantegna atsakė tapydamas portretines figūras ne tik paskiausiai baigtoje eremitų ciklo freskoje „Šv. Kristoforo kančios", kaip pasakoja Scardeone, bet ir kitame dideliame darbe – Šv. Zenono bažnyčios altoriuje. Čia panaudotas kontrapostas rodo „gyvų" figūrų kilmę iš antikinės skulptūros, tačiau tik cituodamas daugelį antikinių reljefų, Mantegna galėjo parodyti, kuo ir kaip jo figūrų stilius skiriasi nuo antikinės skulptūros stiliaus.

Keista, bet paskutiniuose savo kūriniuose Mantegna vis dėlto dar paisė Squarcione's patarimo – vaizduodamas antikines ir *Senojo Testamento* istorijas aiškią pirmenybę teikė grizailės technikai. Vėlyvojoje Mantegna'os kūryboje apgaulingą mimetinį vaizdą tobulai sukuria atstumą išreiškianti „fiktyvi fikcija" – netiesiogiai fiktyviais bronzos ir akmens reljefais perteikiamos vaizdinės scenos. Šis faktas tampa akivaizdesnis atsižvelgus į tai, kad grizailės tapyba amžininkų būdavo įterpiama tik kaip kontrastas spalvinėms paveikslo dalims (pvz., tariamuose architektoniniuose rėmuose ir išorinėse retabulų dalyse).

Apie vaizdavimo registrų turinio hierarchiją

Lig šiol trijų vaizdavimo lygmenų (RI, RII, RIII) tarpusavio santykis buvo aprašomas vien vaizduosenos sąvokomis. Tačiau kadangi specifinė figūracija kiekvienam vaizdavimo registrui tuo pat metu suteikia ir turinį, čia galima įžvelgti semiozę ir vaizduosenos dimensiją laikyti *raiškos forma*, o figūratyvinę dimensiją – jai priklausančia *turinio forma*.

Pagal mano tezę, Šv. Zenono bažnyčios altoriuje priklausomybę tarp abiejų teksto lygmenų sukuria *semisimbolinė* semiozė. Jeigu kūrinyje yra semisimbolinė raiškos ir turinio priklausomybė, tai vieno lygmens formalios struktūros išmanymą (mūsų jau analizuotas raiškos lygmuo) galima euristiškai pritaikyti analizuojant kito lygmens formą (mums dar nežinomas turinio lygmuo). Dėl to Šv. Zenono bažnyčios altoriuje galėtume tikėtis dvejopo turinio lygmens padalijimo, kai *trijų dalių, pakopomis artikuliuotą* hierarchiją* (RI→RII→RIII) gaubia *dviejų dalių, kategorijomis artikuliuota hierarchija* ([RI→RII]→RIII). Ir iš tikrųjų turinio lygmenyje esama tokio dvejopo padalijimo.

Pradėkime nuo *dviejų dalių hierarchijos*. Turinio požiūriu abu pirmieji vaizdavimo registrai (RI ir RII) nuo trečiojo (RIII) skiriasi tuo, kad priklauso *nekrikščioniškai* sferai. Mitologinės tondų scenos yra *antikinio* pasaulio vaizdai, halės sijose pavaizduoti festonus laikantys palmėmis atskirti putai nurodo į *Senojo Testamento* epochą. Pagal Ezechielį 41.18 Saliamono šventykla buvo papuošta palmės tarp dviejų cherubinų motyvu. Kategorinę priešpriešą /fiktyvi fikcija/ *vs* /fikcija/ raiškos lygmenyje atitinka turinio lygmens kategorijos „nekrikščioniška“ *vs*

„krikščioniška". Šią *semisimbolinę* kiekvienos raiškos lygmens kategorijos sąsają su tokia pat turinio lygmenyje galima pavaizduoti proporcine lygtimi:

$$\frac{\text{RI + RII}}{\text{RIII}} \qquad \frac{\text{/fiktyvi fikcija/}}{\text{/fikcija/}} \qquad \frac{\text{nekrikščioniška}}{\text{krikščioniška}}$$

Remiantis tradicine priešpriešos „nekrikščioniška" *vs* „krikščioniška" interpretacija Europos kultūroje, nesunku būtų pateikti papildomą raiškos kategorijos /fiktyvi fikcija/ *vs* /fikcija/ turinio aiškinimą ir susieti ją su kategorija „melaginga", „nuslėpta" *vs* „tikra". Šis kontrasto tarp abiejų vaizdavimo formų interpretavimas labai paplitęs italų *quattrocento* dailėje (plg. II skyrių). Todėl ir Šv. Zenono bažnyčios altoriuje šuolis nuo netiesioginės prie tiesioginės mimezės atliktų ne tik funkciją sukurti aukščiausiame vaizdavimo registre (RIII) papildomą *effet de réel*: bet sykiu „realų" krikščionišką pasaulį, priešingai nekrikščioniškajam, apibrėžtų kaip *tikrųjų vertybių manifestacijos vietą*.

Šį kūrinį galima aiškinti ir kaip *trijų dalių hierarchiją* (RI→RII→RIII), aprašant jį kaip *tarpininkavimo procesą*. Lemiamą tarpininko vaidmenį čia atlieka antrasis registras (RII), ikonografiškai nurodantis *Senojo Testamento* epochą.

Keturis medalionus pagoniškame registre RI išskiria paralelinė jų padėtis paveikslo erdvėje ir tai, jog jų nedengia trečiojo registro RIII figūros.[6] Tuose reljefuose, puoštuose antikinėmis scenomis, žmonės grumiasi su gyvūnais arba pusiaužmogiais. Iš kairės į dešinę matyti du priešais raitelį bėgantys žmonės, vyras, kovojantis su kentauru, žirgo tramdytojas, moteris, jojanti ant jūrų kentauro. Šias scenas galima suvokti kaip simbolinius žmogaus pasipriešinimo savo gyvuliškai prigimčiai vaizdus.[7]

Antrame vaizdavimo registre RII keistai ambivalentišką vaidmenį atlieka sparnuoti putai sijų plokštumose, atpažįstami kaip cherubinai. Pagal antikinį, laisvai sujuostą apdarą, jie dar aiškiai priklauso nekrikščioniškajam pasauliui; tačiau jų figūrose apstu elementų, bendrų su RIII putais-angelais, jog sykiu jie atrodo tarsi pastarųjų broliai. Pagaliau ir jų veikla akivaizdžiai skiriasi nuo pagoniškų scenų, pavaizduotų tonduose. Taikūs jų gestai ir tai, kad jie visi kartu laiko puošiančias girliandas, orientuoja į krikščioniškojo pasaulio atstovus, esančius kolonų halėje.

Iškalbingas yra pats *Senojo Testamento* epochos, kaip „sutramdytos", krikščionybei tarnauti pajungtos antikos, supratimas. Tokia formuluotė tiksliai atitinka esmę ano pereinamojo laikotarpio, kuris, kaip graikų ir romėnų pasaulis, yra atskirtas nuo krikščionybės, bet vis dėlto nukreipia į ją. Formaliu požiūriu šį ambivalentiškumą išreiškia dvejopa viduriniojo registro (RII) priklausomybė dviejų dalių kategorinei ir trijų dalių pakopinei hierarchijoms: kaip fiktyvi fikcija RII priklauso RI ir yra radikaliai atskirtas nuo RIII, tačiau spalvų, didumo ir apimties požiūriu RII kaip tik yra viduryje tarp RI ir RIII. Bendra Mantegna'os laikysena antikos atžvilgiu yra paremta bažnyčios tėvų išplėtoto *krikščioniškojo humanizmo* tradicija. Panašiai jai atstovauja Mantegna'os uošvis Jacopo Bellini's (plg. II skyrių), ir būtent ji ženklina renesanso dailininkų sąjūdžio atšaką aukštutinėje Italijoje.

Mimetinio diskurso sandarą Mantegna'os Šv. Zenono bažnyčios altoriuje lig šiol analizavau kaip *savyje uždarą vaizduojamosios dailės pasakymą*. Bet tą patį mimetinį diskursą galima laikyti *sakymo aktu*, kurio metu komunikacijos partneriai pasirodo kaip kompetentingi subjektai. Čia būtina atsižvelgti į du aspektus: 1) kokiu būdu

paveikslas inscenizuoja *estetinę ribą*, taigi kaip paveikslui būdingomis priemonėmis erdvėje nustatomas santykis tarp fiktyvaus paveikslo pasaulio ir papildomo, nepaveikslo – žiūrovo patirties – pasaulio; be to, dar reikia atkreipti dėmesį į 2) naratyvinio tarpininkavimo tarp pavaizduotų figūrų ir stebinčio subjekto fenomenus, į tuos mechanizmus, kuriais figūratyvinis paveikslas suvokėjui gali formuluoti veiklos postulatus. Čia tegalėsime pateikti abiejų uždavinių – estetinės ribos nagrinėjimo ir naratyvinio tarpininkavimo analizės – metmenis.

Estetinės ribos inscenizavimas

„Estetinės ribos" sąvoką į menotyros literatūrą įvedė Ernstas Michalskis. „Estetine riba" Michalskis laiko „ribą, skiriančią formuotą meninę erdvę nuo neformuotos laisvos erdvės".[8] Problematika, kurią autorius nurodo šia sąvoka, turi lemiamą reikšmę analizuojant mimetinę dailę. Tačiau Michalskio terminologija teikia progą nesusipratimams, nes „ribos" sąvoka žymi dviejų to paties ontologinio statuso dydžių atskyrimą. Juk tokia riba neegzistuoja, bent jau fiktyvios erdvės tapybos darbuose. Sąvoka „estetinė riba" reiškia ne materialią paveikslo plokštumą, veikiau čia turima omeny įsivaizduojama „riba", didesnis ar mažesnis paveikslo erdvės atvėrimas į priekį, „žiūrovo link", inscenizuojamas mimetiniam paveikslui būdingomis vaizduosenos priemonėmis. Iliuzinę paveikslo erdvę ir realią žiūrovo erdvę svarbu iš anksto apibrėžti kaip ontologiškai skirtingus dydžius, kad šio skirtingumo panaikinimo iliuziją būtų galima aprašyti kaip mimetinio paveikslo pasiekimą.

Pagrindinėse Šv. Zenono bažnyčios altoriaus dalyse, kaip ir daugelyje kitų kūrinių, vaizduojančių natūralaus dydžio figūras, Mantegna panaudoja jau anuomet Aukštutinės Italijos tapyboje populiarų iliuzionistinį triuką: vienoda siaurų paveikslo pakraščių spalva leidžia suvokti juos kaip vertikalius architektūros elementų paviršius, kurie tarsi sutampa su realia paveikslo plokštuma; be to, objektai remiasi į atitinkamus architektūros elementus (grindis, kolonas, sijas) būtent taip, jog atrodo „išsikišantys" į žiūrovo erdvę. Mantegna'os Šv. Zenono bažnyčios altoriuje – tai liutnėmis grojančių angelų sijonų krašteliai, Jono Krikštytojo kojos dešinėje pusėje bei vaisių girliandos, tarytum siūbuojančios ties paveikslo erdvės ir žiūrovo erdvės riba, tarp tapytų piliastrų ir tikrųjų rėmų kolonų. Šie iliuziniai elementai, išeinantys už paveikslo erdvės ribų žiūrovo link, vis dėlto nenutrina ontologiškai griežtos ribos tarp iliuzinės paveikslo erdvės ir realios suvokėjo erdvės. Nes jie galimi tik todėl, kad konstrukciniai architektūros elementai pakraščiuose išryškina paveikslo plokštumą, tarsi sutampančią su jais.

Apskritai galima tvirtinti, jog Mantegna'os darbai nėra naivi *Trompe-l'œil* tapyba, pasikliaujanti nemąstančiu žiūrovu, kuris kaip ir Dzeuksidas, reaguotų į savo kolegos tapytojo Parasėjo apgaulingą uždangą kaip paukščiai į jo paties tikroviškai nutapytas vynuoges.[9] Krinta į akis tai, kad Šv. Zenono bažnyčios altoriuje paveikslo plotą dalijančias skulptūrines rėmų kolonas Mantegna, skirtingai negu jo pirmtakas, papildo plokščiomis tapytinėmis kolonomis.[10] Tai aiškiai signalizuoja žiūrovui apie skirtumą tarp realybės ir fikcijos, ir tik paskui, pačiame paveiksle kompleksiškas tapybinis procesas tą skirtumą vėl panaikina: tapytos halės priekinių kolonų kapiteliai spalva ir

forma yra daugialypiškai tarpininkaujanti pereinamoji grandis tarp rėmuose iškalinėtų kapitelių su voliutomis ir šešių kolonų kapitelių viduriniame paveikslo plane. Vaizduosenos fenomenas – parodyti, o paskui panaikinti skirtumą tarp paveikslo erdvės ir žiūrovo erdvės – visiškai atitinka paradoksalų realybės statusą vizualiniame *Sacra Conversazione* žanre, vaizduojančiame nuo suvokėjo radikaliai atskirtą, bet sykiu žmogui artimą erdvę.

Naratyvinis tarpininkavimas tarp paveikslo figūrų ir suvokėjo

Naratyvinį tarpininkavimą tarp paveikslo figūrų ir suvokėjo norėčiau paaiškinti remdamasis „Kristaus nukryžiavimu“ *predella* plokštėje (13 il.). Ši viduriniojі plokštė visame altoriuje atlieka ypatingą funkciją: kristologinis turinys paverčia ją būtinu trijų pagrindinių mariologinio turinio dalių papildymu. Formaliai šis ryšys išreikštas kryžių trijų skersinių, atliepiančių iliuzinės kolonų halės sijoms, padėtimi paveikslo erdvėje. Be to, šis Golgotos vaizdas yra tiesiog virš altoriaus stalo, ant kurio kasdienių mišių metu liturgiškai pakartojama Kristaus kryžiaus auka.

Mantegna'os pavaizduotoje nukryžiavimo scenoje dvi figūros išsiskiria ypatinga savo padėtimi paveikslo erdvėje. Tai abu vyrai pačiame priešakyje, taip pavaizduoti ant panašių į prosceniumą laiptų, kad juos radikaliai kerta apatinis paveikslo kraštas. Kairioji figūra, kurios matoma tik viršutinė kūno dalis, vilki romėnų kareivio uniforma; ji pasisukusi į giliau stovinčią figūrą, matomą tik nuo viršugalvio iki lūpų. Figūrų nukirtimas paveikslo kraštu –



13 Andrea Mantegna, *Nukryžiavimas,* Šv. Zenono bažnyčios altoriaus *predella.* Louvre'o muziejus, Paryžius

vaizduosenos stereotipas, neretai sutinkamas Mantegna'os kūryboje ir pasikartojantis vaizduojant fundatorius *cinquecento* altorių paveiksluose[11] – turi nurodyti, kad atitinkamos figūros priklauso tiek paveikslo, tiek ir žiūrovo erdvėms.

Romėnų kareivio figūra dešinėje rankoje laiko ietį. Kadangi niekas daugiau iš paveiksle pavaizduotų kareivių nėra apsiginklavęs šiuo ginklu, čia turėtų būti *Lionginas,* pradūręs šoną mirusiam Kristui ir šitaip atpažinęs Žmogaus sūnaus dieviškumą. Vyro figūra priešais jį, be abejonės, vaizduoja pirmąjį, kuris apie tai išgirdo. Ši ikoniškai silpnai charakterizuota figūra siūloma kiekvienam žiūrovui kaip identifikavimosi figūra. Paveikslo žiūrovas, susitapatindamas su ja, pritaria naratyvinėje paveikslo struktūroje glūdinčiam provokuojamam veiksmui: jis turi tapti Liongino pradėtos liudijimo perdavimo grandinės

nariu ir nešti pasauliui tiesą apie paveiksle pavaizduotą įvykį.

Toks neįprastas Liongino epizodo inscenizavimas tikriausiai yra susijęs su tapytojo biografija. *Predella* plokščių paveikslai, be abejonės, yra vėliausiai tapytos, apie 1458–1459 m. atsiradusios altoriaus dalys. Tuo metu Andrea Mantegna jau buvo priėmęs Gonzagos kunigaikščio kvietimą tarnauti jo dvaro dailininku Mantujoje. Šv. Andriejaus bažnyčia Mantujoje garsėjo Kristaus Brangiojo Kraujo relikvija, kurią, pasak legendos, į Mantują atgabeno atsivertęs Longinas. Šiame kontekste paveikslo krašto kertamo Liongino ir jo anoniminio liudytojo motyvas pasirodo kaip bandymas vaizdinėmis priemonėmis pasiekti tai, ką atlieka Mantujos relikvija, atkurdama ryšį tarp istorinio įvykio – pasiaukojamos Kristaus mirties ir paskirų tikinčiųjų gyvenimo.

Tipiška yra tai, kad Paolino Caliari praleido abi nukirstąsias figūras (plg. 11 il.) XIX amžiuje tapytoje, šiaip jau itin tikslioje nukryžiavimo scenos kopijoje – Veronos altoriuje ji atstoja Louvre'e likusį originalą. Jei tuomet ir galėjo būti suprantama, jog šis Mantegna'os vaizduosenos stereotipas tarpininkauja tarp paveikslo pasaulio ir žiūrovo pasaulio, tai bent jau jam būdingas kreipimasis turėjo ryžtingai prieštarauti moderniosios estetikos „nesuinteresuotam požiūriui“. XIX amžiuje jau nebebuvo galima nuo paveikslo scenos laiptų nužengti žiūrovų link.

Išvados

Analizės tikslas buvo, remiantis tik pačiu kūriniu, aprašyti tai, ką mimetiniame paveiksle pasiekia fikcija kaip

pasakymo (*énoncé*) fenomenas, o schematiškai ir kaip *sakymo akto* (*énonciation*), tarpininkavimo tarp paveikslo pasaulio ir žiūrovo pasaulio, fenomenas. Pasirodė, kad Šv. Zenono bažnyčios altorius tarp Mantegna'os paveikslų išsiskiria itin sudėtinga mimetinės tapybos forma. Pagal pradinę mano hipotezę, tai galėtų būti paaiškinama tuo, jog dailininką, turintį nutapyti *Sacra Conversazione*, paradoksalus šio žanro tikroviškumo statusas priverčia gvildenti mimezės problematiką dailėje apskritai.

Domėjimasis mimezės problematika kuriant Šv. Zenono bažnyčios altorių paskatino jaunąjį Mantegna pripažinti reflektyvią funkciją mimetiniam paveikslui. Tačiau mimezės autorefleksija negali panaikinti pačiame žanre glūdinčio paradokso, o gali jį tik parodyti paralelinėmis analogiškomis struktūromis. Kai, pavyzdžiui, mimetinis paveikslo diskursas yra ir jo paties sudarymo metadiskursas, paaiškėja, jog fikcijos padarinys yra pačios tapybos rezultatas. Taigi visiškai dėsninga, kad šioje mimezės – retoriškai veiksmingos ir perregimos iki pat savo mechanizmų – sampratoje Mantegna nenuslepia ribų tarp paveikslo pasaulio ir žiūrovo pasaulio, bet aiškiai jas nubrėžia, o paskui sujungia. Tačiau tas sakymo aktą liečiantis sujungimas (tarpininkavimas) yra ir paties mimetinio paveikslo padarinys. Kalbant apie naratyvinį tarpininkavimą tarp paveikslo figūrų ir suvokėjo, pasakytina, kad tai yra pasiūlymas atitinkamam suvokėjui, sukurtas mimetinio paveikslo vaizduosenos priemonėmis.

Mantegna'os Šv. Zenono bažnyčios altoriaus tapyba atsiveria žiūrovui iki tol dar nežinomu būdu, tačiau ji tai daro, sakytume, sąmoningai.

Pastabos

1 Plg. Ronald Lighbown, *Mantegna: with a complete catalogue of the paintings, drawings and prints*, Oxford, 1986, Kat. Nr. 9. Spalvotas detalių nuotraukas žr. Niny Caravaglia, *Mantegna*, Mailand, 1967, 18–26 il.

2 Vis dėlto reikia nurodyti, jog Mantegna jau galėjo remtis vienu pavyzdžiu: 1446 metais Giovanni'o d'Alemagna ir Antonio Vivarini'o Venecijoje baigtu altorium, skirtu *Scuola Grande della Carità* (šiandien *Galleria dell'Accademia*).

3 Žr. Rona Goffen, „*Nostra Conversatio in Caelis Est*: Observations on the *Sacra Converzatione* in the Trecento", *Art Bulletin* 61 (1979), p. 198–221.

4 Sven Sandström, *Levels of Unreality: Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*, Uppsala, 1963.

5 Abi vietas išspausdino ir komentavo Ronaldas Lightbownas (žr. past. 1), p. 53 ir p. 392 ir toliau.

6 Metodiškai abejotina ir prie įtikinamų rezultatų nevedanti yra Claudia'os Cieri Via (*Andrea Mantegna: pala di San Zeno in Verona*, Venedig, 1985) traktuotė, kai altoriuje vaizduojami antikos motyvai aiškinami nurodant pirminę, moderniosios archeologijos rekonstruotą simbolių reikšmę.

7 Mantegna sistemingai tokia prasme aiškina žmogaus ryšį su gyvuliu; plg. Lightbown (žr. past. 1) apie graviūrą „Jūros kentaurų kova" ir apie paveikslą „Minerva išvaro ydas", p. 206 ir 240.

8 Ernst Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin, 1932, p. 10.

9 Apie Plinijaus (*Historia naturalis*, XXXV knyga, 65) pasakojamą anekdotą ir tolesnį jo gyvavimą žr. Ernst Kris ir Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt am Main, 1980, p. 90 ir t.t.

[10] Žr. past. 2.

[11] Žr. André Chastel „Le Donateur 'in Abisso' dans les 'Pales' ", *Festschrift für Otto von Simson zum 60. Geburtstag,* Frankfurt am Main, 1977, p. 273–283.

V NICOLAS POUSSIN

Manos rinkimas

Nuostaba kaip matymo pasija

Kai iškyla uždavinys atkurti praėjusios epochos estetiką, paprastai pasirenkamas kelias, vedantis per amžininkų metadiskursus: meno traktatus, kritikų komentarus ir pačių menininkų teorinius pasisakymus. Tiesa, kartais einama kitu, tiesesniu keliu, jau ne kalbiniu. Yra vaizduojamosios dailės kūrinių, kuriuose integruotos epizodinės scenos žiūrovui pateikia modelį, kaip jis, būdamas suvokėju, turi elgtis žiūrėdamas kūrinį, kokiomis turinio kategorijomis turi aiškintis tai, kas pavaizduota.*

Literatūros teorijoje prancūzai tam vartoja sąvoką „mise en abyme", kurią aš toliau versiu – integruotas atspindys. Iš principo gali būti skiriamos dvi šio fenomeno formos: integruotas pasakymo* atspindys, kai viename teksto fragmente pasikartoja su visu pasakytu tekstu* susijusios struktūros, ir integruotas sakymo akto* atspindys, kai pačiame sakyme figūratyvinėmis priemonėmis vaizduojami plataus komunikacijos proceso (produkavimo ar suvokimo) aspektai. Čia analizuojamo Nicolas Poussino (1594–1665) kūrinio viena epizodinė scena tuo pat metu gali būti suvokiama kaip integruotas pasakymo ir kaip sakymo akto atspindys.*

Analizuojant paveiksle vaizduojamą sakymo aktą, dėmesio centre bus pasijų konceptas – pamatinė XVII amžiaus estetikos

ir retorikos kategorija. Remiantis A.J. Greimo darbais, bus bandoma pasijų prasmės efektą analizuoti kaip dviejų prieštaringų konfigūracijų modalumų susidūrimo pasekmę. Baroko estetika yra paveikta manipuliacinės* retorikos net ir vaizduojamosios dailės srityje; ji siekia sužadinti pasijas tam, kad kuo veiksmingesne forma perteiktų suvokėjui vaizduojamus turinius.*

Pradinė hipotezė: *Caritas Romana* grupė kaip dviguba legenda

Mano analizė apima vienintelį kūrinį, kadaise garsų, šiandien Louvre'e saugomą paveikslą „Manos rinkimas". Nicolas Poussinas nutapė jį vienam prancūzų mecenatui – Pauliui Fréart'ui de Chantelou Romoje tarp 1637 ir 1639 metų (14 il.).[1] Pats tapytojas trumpai aprašė savo kūrinį, kai šis buvo visai baigtas, dviejuose laiškuose,[2] be to, jau 1663-aisiais, dveji metai prieš Poussino mirtį, paveikslą savo paskaitoje nagrinėjo tapytojo kolega Le Brunas naujai įsteigtoje Paryžiaus Tapybos akademijoje (*Académie de peinture*).[3] Savo analizėje šiais amžininkų tekstais nesiremsiu kaip argumentais. Suvokimo nuostatos elementus bus mėginama rasti pačiame paveiksle. Vis dėlto remsiuosi keletu filosofinių ir retorinių traktatų. Jie padės atvaizduoti tą XVII amžiaus kultūrinio žinių lobyno dalį, kurią, rodos, būtina pažinti atkuriant estetinę kūrinio poziciją.

Studija nesiekiama išsamiai išanalizuoti Poussino paveikslą „ Manos rinkimas". Visų pirma man rūpės nedidelė figūrų grupė. Tai keturios iš septynių pirmųjų figūrų kairėje. Poussinas jas trumpai apibūdino laiške Chantelou (16 il.).[4] Grupę sudaro jauna moteris, žindanti seną moterį, ir pirmosios vaikas; šią sceną stebi ir reaguoja į tai, ką mato, greta stovintis vyras. Grupę papildo šiek tiek giliau paveikslo erdvėje pusiau gulintis vyras ir dar kiti du, pavaizduoti dešinėje nuo jaunos moters, atgręžtomis į ją nugaromis.

Išraiškingą stovinčio vyro (jis akcentuojamas privilegijuota vieta kairiojo kampo apačioje[5]) gestikuliaciją Le Brunas išsamiai aprašė kaip „nuostabos" (*admiration*) apimto žmogaus laikyseną.[6] Jo „nuostabą" sukėlusi scena – jauna



14 Nicolas Poussin, *Manos rinkimas*. Louvre'o muziejus, Paryžius (be vėlyvesniųjų papildymų viršutiniame ir apatiniame paveikslo kraštuose)

moteris, žindanti senąją (savo motiną), – topinis motyvas, žinomas *Caritas Romana* pavadinimu. Ši scena, dažnai vaizduota antikoje, nuo XVI amžiaus pradžios vėl tampa populiari, tačiau jauna moteris nuo bado mirties daugiausia gelbsti vyresnio amžiaus *vyrą* (savo tėvą).[7]

Jeigu nagrinėdami Poussino paveikslą apsiribotume abiejų moterų ir greta stovinčio vyro figūromis – tokį žingsnį pateisinsiu vėliau, šias tris figūras galėtume aprašyti kaip vieną grupę, vienu metu vaizduojančią *akciją* (veiksmą) ir *pasiją* (aistrą ar sielos virpesį), nepaprastos artimo meilės veiksmą (*action de charité*) ir atitinkamą pasiją – „nuostabą" (*admiration*).[8] Mano analizė grindžiama hipoteze, jog *Caritas Romana* grupė ne tik *metonimiškai* (dalis visumos vietoje), bet ir metaforiškai (visumos veidrodis) susijusi su Poussino pavaizduota bibline istorija – tai Izraelio tautos išgelbėjimas manos lietumi.[9] Sykiu

tai reiškia, jog vyro, su nuostaba stebinčio *Caritas Romana* sceną, figūrą galima suvokti kaip *pavyzdinį* paveikslo *suvokėjo atitikmenį.*[10] Stebėtojo reakcija sutampa su *integruotu sakymo akto atspindžiu* (*mise en abyme de l'énonciation*), o abiejų moterų veiksmas atitinka *integruotą pasakymo atspindį* (*mise en abyme de l'énoncé*).[11] Tad trys figūros, pavaizduotos istorijos atžvilgiu, atlieka *dvigubos nuorodos* vaidmenį: stovinčio vyro figūra rodo, *kaip* reikia skaityti paveikslą, o abi moterys parodo, *ką* jame perskaityti. Minėtos trys figūros gali būti analizuojamos kaip uždara grupė dar ir todėl, kad jos, kaip *citata*, nurodo antikinį paveikslą, vaizduojantį *Caritas Romana.*

Antikinis paveikslas

Tarp mus pasiekusių antikos dailės kūrinių, vaizduojančių *Caritas Romana* epizodą, yra trys Pompėjoje rasti paveikslai, trys freskų fragmentai. Didelis jų panašumas leidžia manyti juos esant kilusius iš to paties helenistinio pavyzdžio.[12] Čia pateikiamoje graviūroje (15 il.) matome daugiausia iš visų trijų meniškai ištobulintą kūrinį, kurį būtų galima laikyti artimiausiu dingusiam helenistiniam originalui.[13]

Trys antikiniai paveikslai vaizduoja sceną iš Kimono ir Pero istorijos, beje, išlikusios ir kalbine forma – Valerijaus Maksimo *Dicta et facta memorabilia.* Senas žmogus, vardu Kimonas, sėdi kalėjime pasmerktas bado mirčiai. Jo duktė Pero gauna leidimą jį lankyti, o sargybiniai saugo, kad ji neįneštų maisto. Tačiau myriop nuteistasis nemiršta. Vieną dieną vienas iš prižiūrėtojų pastebi – ši akimirka vaizduojama trijose freskose – jog jauna moteris savo



15 *Kimonas ir Pero,* graviūra pagal Pompėjos freską

vargstančiam tėvui duoda žįsti krūtį. Apie šį neįprastą vaiko meilės aktą pranešama teisingumo tarnautojui, kuris po to kalinį paleidžia.

Palyginus Neapolio nacionalinio muziejaus freską 9040 (15 il.) su *Caritas Romana* grupe Poussino „Manos rinkime“ (16 il.), išryškėja didelis abiejų kūrinių panašumas. Visiškai vienodai išdėstytos dvi veikiančios figūros ir reaguojantis stebėtojas (kvadratas antikinėje freskoje rodo grotuoto langelio pėdsakus, per kurį sargas išvydo sceną; Poussino paveiksle jis atitinka stebėtojo figūros galvos vietą). Be to, yra vienodų detalių, leidžiančių manyti, kad Poussinas buvo susipažinęs su antikiniu pavyzdžiu: beveik identiškos jaunos moters kairės rankos ir



16 Nicolas Poussin, *Manos rinkimas*, fragmentas

seno vyro (Poussino pakeisto sena moterimi) dešinės kojos padėtys. Pagaliau, nustačius, jog Poussino *Caritas Romana* grupės rūbų ir antikinio paveikslo spalvos sutampa, vargu ar abejosime, kad Poussino paveiksle turime reikalą su antikos citata.[14]

Tačiau neįtikėtina, jog kažkuri išlikusi Pompėjos freska, tiesiogiai ar netiesiogiai, būtų pasitarnavusi dailininkui modeliu, nors ir negalima visiškai neigti, kad XVI amžiaus pabaigoje Domenico Fontana vadovaujamų inžinerinių darbų Pompėjoje metu nebuvo randama paveikslų.[15] Labiau tikėtina Poussino vaizduojamą *Caritas Romana* motyvą kildinti iš kitoje vietoje rasto, šiandien dingusio, antikinio paveikslo. Žinoma, kad Poussinas labai

domėjosi romėnų ir graikų meno kūriniais ir artimai bendravo su antikos kūrinių kolekcionierium Cassiano dal Pozzo.[16] Kai kurių *Caritas Romana* grupės ikonografijos tyrinėtojų nuomone, baroko laikais jau buvo turima žinių apie šią grupę vaizduojantį antikos kūrinį. Tačiau tokių aiškių įrodymų kaip Poussino paveiksle vis dėlto dar stigo.[17]

Remdamiesi prielaida, kad Poussinas cituoja antikinį pavyzdį, nesunkiai atpažįstame, jog trys pagal antikos schemą pavaizduotos figūros – abi moterys ir stebėtojas – tai branduolys, iš kurio išsirutuliojo septynių pirmųjų figūrų kairėje grupė. Visos keturios papildomos figūros, išdėstytos paraleliai arba pagal ašinę simetriją šių trijų figūrų atžvilgiu, kartu su jomis sudaro itin griežtai sutvarkytą kompozicinę struktūrą.[18]

Tačiau septynios figūros kartu perteikia du skirtingus pasakojimo momentus: penkios figūros iš kairės dar nepastebėjo manos lietaus, o abi figūros iš dešinės šį stebuklą pamatė. Betgi abi dešiniosios vyrų figūros pakartoja semantinį ryšį, kuris jau charakterizuoja abiejų moterų santykį *Caritas Romana* grupėje: jaunas žmogus bando padėti vyresniam vyrui. Tuo būdu tapybos priemonėmis parodoma, kad „vaiko meilės“ samprata yra relevantiška* izotopija* šio paveikslo aiškinime.[19]

Papildžius sceną vaiko figūra – tokį papildymą galima paaiškinti, nes veiksmas vyksta nebe kalėjime, o atviroje gamtoje, – ji tampa turtingesnė reiškiamų pasijų atžvilgiu.

Galiausiai reikia pažymėti, jog antroji anekdoto versija, kurią Valerijus Maksimas pasakoja *išorinėje* (*externa*) grupėje, paremta prielaida, jog skaitytojui žinomas šią istoriją vaizduojantis paveikslas. Ten rašoma[20]: „*Haerent ac stupent oculi cum huius facti pictam imaginem vident*“ („Nustebinta akis negali atsitraukti, jei jos žvilgsnis krinta į šią istoriją vaizduojantį paveikslą“). Šis sakinys kartu su

pirmos versijos formuluote "*Quae admirabilis spectaculi novitas a ipso [...] perlata*" („jo [prižiūrėtojo] papasakota tokia stebinanti veiksmo naujovė") rodo, jog dar antikos autoriui stebinčio sargo figūra buvo nustebinto žiūrovo atitikmuo. Kita vertus, antikinėje tapyboje įprastą tėvo/dukters porą Poussinas keičia mažiau rizikinga motinos/dukters pora, o tai rodo, kad jis buvo susipažinęs su Valerijaus Maksimo knyga – vieninteliu antikos šaltiniu, išsaugojusiu abi versijas.

Caritas Romana antikinio motyvo tyrinėjimų išvados paremia pirmąjį pradinės hipotezės punktą: sceną stebinčio vyro figūra pirmojo plano kairėje gali būti suprantama kaip *integruotas sakymo akto atspindys*. Paveikslo žiūrovui jis perduoda jo paties laikysenos, pavaizduotos istorijos atžvilgiu, modelį. O žiūrovo figūra pačiame paveiksle – tai buvo aišku amžininkams – įkūnija *„nuostabos"* pasiją.

„Nuostabos" pasija pagal Descartes'ą ir Malebranche'ą

Prieš tęsiant Poussino paveikslo analizę, reikia išsiaiškinti „nuostabos" pasijos apibrėžimą XVII amžiuje. Čia remsiuosi Descartes'o ir Malebranche'o tekstais. „Nuostabai" abu prancūzų filosofai skyrė svarbią vietą savo pasijų sistemoje.

Descartes'as buvo pirmasis filosofas, įtraukęs „nuostabą" į pasijų sąrašą ir teikęs jai pirmenybę 1649 metais paskelbtame traktate *Apie sielos pasijas* (*Les passions de l'âme*). „Nuostaba" (*admiration*) yra Descartes'ui pirmoji iš pasijų, nes ji gali atsirasti „dar prieš mums sužinant, ar

objektas [kuris ją sukelia] mums tinka, ar ne".[21] Semiotinėmis* sąvokomis galima būtų pasakyti, jog „nuostaba" yra pirmesnė negu euforinis ar disforinis bet kokio objekto vertinimas. Dėl šios priežasties „nuostaba", skirtingai nuo visų kitų pasijų, neturi „jokios priešpriešos".[22]

Savo traktato 53 skyriuje Descartes'as bando paaiškinti „nuostabos" atsiradimą:

> Kai nustembame pirmą sykį susidūrę su objektu ir mums atrodo, jog tai kažkas nauja arba skirtinga nuo visų ankstesnių dalykų ir nuo mūsų lūkesčių – mes *stebimės* ir esame to *nustebinti*.[23]

Pagal šią citatą „nuostaba" betarpiškai siejasi su *žinojimo* modalumu. Taip atsiranda semantinė kompetencija*, asmeninio žinojimo visuma, leidžianti individui numatyti objektų prigimtį ir jų elgseną. Pasijų prasmės efektas kyla tuomet, kai subjektas konfrontuoja su jo lūkesčių neatitinkančiu, vadinasi, ankstesnes jo žinias pranokstančiu objektu:

> *Stebina* tik tai, kas keista ir neįprasta, o šitaip mums tegali pasirodyti tai, kas lig tol buvo nepažįstama arba skirtinga nuo to, kas mums jau pažįstama. Dėl šio skirtumo tatai ir vadinama neįprastu.[24]

Įsidėmėtina, kad viename skyriuje, pavadintame „nuostabos" definicija, Descartes'as aprašo šios pasijos sukeltą poveikį subjektui:

> *Nuostaba* yra nelaukta staigmena sielai, *leidžianti atidžiai stebėti objektus*, kurie jai pasirodo keisti ir neįprasti.[25]

Anot Descartes'o, „nuostabos" pasekmė glūdi *kognityvi-*

niame veiksme („atidžiai stebėti“), kuris nukreiptas į objektą, sukėlusį sielos virpesį. Descartes’as žengia dar vieną žingsnį. „Nuostaba“ apskritai yra prielaida žinojimui įgyti:

> ...tie, kurie šiai pasijai neimlūs iš prigimties, paprastai [lieka] nieko nežinantys.[26]
> [...] gerai, kai yra natūralus polinkis į šią pasiją, nes jis skatina siekti mokytumo.[27]

„Polinkio“ arba „imlumo“ sampratą, kurios kontūrus ką tik cituotose vietose nubrėžė Descartes’as, išplėtojo Malebranche’as 1674 metų veikale *De la recherche de la vérité.* „Polinkis“ (*inclination*) Malebranche’ui yra pasiją papildanti sąvoka. Pavyzdžiui, „nuostabos“ pasiją atitinka ypatingas polinkis – „smalsumas“ (*curiosité*).

„Smalsumas“, kuriam aiškinamojo apibrėžimo Malebranche’as nepateikė, semiotiniu požiūriu gali būti apibrėžiamas modaline /žinoti-norėti/ konfigūracija. Visų pirma ji susijusi su neaiškiu pažinimo objektu, suvokiamu kaip tam tikru momentu subjekto turimo žinių lobyno papildymas. „Smalsumas“ – bendras žmogaus kompetencijos elementas, skatinantis jį didinti turimą žinių lobyną, specifinę semantinę kompetenciją.

Pasijų seka: smalsumas – nuostaba – atidus stebėjimas

Pagal Descartes’ą, „nuostaba“ verčia subjektą „atidžiai stebėti objektus“, su kuriais jis visai nelauktai susiduria. Ši formuluotė leidžia suprasti, jog kontaktas su „keistu ir neįprastu“ objektu ne iš karto leidžia įgyti žinojimą. Dėl

sudėtingos savo prigimties šis parodo pasipriešinimą žinoti ištroškusiam subjektui. Tačiau būtent šis pasipriešinimas ir sukelia „nuostabą“.

Tad pasijų prasmės efektas „nuostaba“ yra paradoksalaus subjekto apibrėžimo dviem modalinėmis konfigūracijomis – /žinoti-norėti/ ir kartu /nežinoti-galėti/ – rezultatas. Pasijų prasmės efektas „nuostaba“ kyla subjektui susidūrus su objektu, kurį negalima iš karto padaryti savą kaip žinojimo objektą. Tačiau objektas turi turėti savybių, kurios parodytų jį esant geistiną galutinai integruoti, kad tuo būdu ir po pirmo kontakto su juo išliktų „nuostaba“, /žinoti-norėti/ modalumas. „Nuostaba“ turi subjektą skatinti „keistą ir neįprastą“ objektą paversti *semiotiniu* objektu, turinčiu dvigubą struktūrą: manifestacinę (*signifiant*) ir imanentinę (*signifié*). Objektas, su kuriuo susiduria subjektas, iš pradžių yra paslaptingas. Subjekto uždavinys – šį paslaptingą objektą įtraukti į interpretacijos procesą, leidžiantį atskleisti jo tikrąją, paslėptą prigimtį. Šį interpretacijos procesą abu filosofai – Descartes'as ir Malebranche'as apibūdina sąvokomis „atidžiai stebėti“ (*considérer avec attention*) ir „tirti“ (*examiner*).

Du matymo būdai

Viename 1642 metų laiške Sublet'ui de Noyers, Liudviko XIII „*surintendant des bâtiments*“, Poussinas parodė dažnai tuo metu cituojamą skirtumą tarp dviejų matymo būdų: *aspect* ir *prospect*. Ši vieta verčiama taip:

Reikia žinoti [...], jog yra du objektų matymo būdai.

Vienas yra toks, kad jie tėra pamatomi, kitas, kad jie *atidžiai stebimi* (*considérer avec attention*). Paprastas matymas yra ne kas kita kaip natūrali pamatyto objekto formos ir panašumo pagava akimi. Atidus stebėjimas, priešingai, ypač uoliai ieško priemonių nuodugniai pažinti objektą. Vadinasi, galima pasakyti, kad *paprastas matymas* (*aspect*) yra natūralus vyksmas, tuo tarpu kai tai, ką aš vadinu *prospect* [atidus stebėjimas], yra proto veikla, priklausanti nuo trejeto dalykų: akies, matymo spindulio ir atstumo tarp akies ir objekto. Tiems, kurie sau leidžia vertinti [tapybą], reikėtų palinkėti gerai tuos dalykus išmanyti.[28]

Šiame tekste Poussinas pirmiausia aptaria išorines *prospect* sąlygas. Toliau mūsų nedomins išvedžiojimai, susiję su ypatingu šio laiško pretekstu (tapytojo, dekoravusio Louvre'o didžiąją galeriją, kritika). Tačiau konstatuokime, jog apibrėždamas *prospect,* Poussinas pateikia lygiai tą pačią formuluotę (*considérer avec attention*) kaip ir Descartes'as, aprašydamas jos poveikį „nuostabos" apibrėžime. Pakartosiu šią vietą iš traktato *Apie sielos pasijas:*

Nuostaba yra nelaukta staigmena sielai, leidžianti *atidžiai stebėti* objektus, kurie pasirodo jai keisti ir neįprasti.[29]

Taigi Poussino *prospect* samprata turi būti suvokiama lygmeniu, pranokstančiu minėtoje laiško vietoje aptariamas išorines perspektyvinio matymo sąlygas. Galima kelti klausimą: ar tapytojas nedisponuoja ir *vidinėmis* diskurso priemonėmis, galinčiomis pakeisti suvokėjo matymo būdą, kad šis nuo paprasto *aspect* pereitų prie *prospect?* Manau, jog į šį klausimą galima atsakyti teigiamai. Tereikia

iš suvokėjo pozicijų perfrazuoti Descartes'o apibrėžimą: tapytojas turi sukelti žiūrovo „nuostabą", kad tasai galėtų „atidžiai" stebėti kūrinį. Jis gali tai pasiekti, įtraukdamas į savo tekstą „keistus ir neįprastus objektus". „Nuostabos" pasija sakymo akto strategijoje atliktų instrumentinį vaidmenį suvokėjui suteikdama progą nuodugniau panagrinėti paveikslo tekstą.

Man atrodo, paveiksle „Manos rinkimas" Poussinas kaip tik ir laikosi tokios strategijos, grįždamas prie *Caritas Romana* motyvo. Betgi šis motyvas turi sukelti ne vien „nuostabą"; vaizduojamoji scena taip parinkta, kad ji ir turiniu padeda žiūrovui suprasti bendrą paveikslo objektą – „manos stebuklą".

Manipuliacijos retorika

Caritas Romana grupė paveiksle užima ne tik privilegijuotą vietą, ji papildomai išskirta ir stipriu spalviniu kontrastu: *geltonas* senos moters ir *mėlynas* jaunos moters sijonai. Pirmoje Roger de Piles'o veikalo *Abrégé de la Vie des Peintres* (1699) dalyje ši spalvų vartosena aprašoma kaip tam tikras „masalas akims":

> Dvi nepaprastai stipriai kontrastuojančios spalvos, sąmoningai įterptos tarp suderintų viena su kita, itin išryškina tam tikras [paveikslo] vietas; šios būtinai dominuoja tarp kitų ir patraukia žvilgsnį.[30]

De Piles'o aprašyta strategija pirmiausia susijusi tik su raiškos lygmeniu ir tarnauja erdvinei paveikslo plokštumos artikuliacijai*. Ji padeda žiūrovui išskirti paveiksle

vieną zoną – ši atitinka abiejų moterų grupę – ir laikyti ją to paveikslo skaitymo išeities tašku.

Čia norėčiau įterpti keletą pastabų apie erdvės bei pasakojimo tvarką Poussino paveiksle. Paveikslo plokštuma yra kelissyk padalyta pagal horizontaliąją ir vertikaliąją vidurio ašis: padalijimas į kairę-dešinę viršutinėje paveikslo dalyje pasiekiamas vaizduojamų gamtovaizdžio elementų sankaitos (*Umkehrung*) būdu (kairėje: apaugusios medžiais uolos tarsi tiltas su siaura anga ties viduriu, dešinėje: uždara medžių grupė, iš dalies užstota masyvios uolienos). Ši kompozicinė schema kaip naratyvinė sankaita dusyk pakartojama apatinės paveikslo dalies pirmajame bei viduriniame planuose. Pirmojo plano kairės pusės figūros yra stokos*, o dešiniosios figūros – stokos panaikinimo būsenoje.[31] Viduriniame plane dvi figūrų grupės išdėstytos aplink simetrinę ašį sudarančius Mozę ir Aaroną: figūros iš dešinės klūpo, reikšdamos dėkingumą vadams; betgi Mozė ir Aaronas gestais rodo į viršų, „už paveikslo", į Dievą, tikrąjį stebukladarį; taigi antroji, kairėje išdėstyta grupė savo padėkos maldas nukreipia į dangų.[32]

Šios pastabos apie bendrąją topologinę-naratyvinę paveikslo struktūrą padeda paaiškinti pirmojo plano dešinėje vartojamą spalvų kontrastą mėlyna/geltona. Mėlynai ir geltonai apsirengusi jauna moteris su kūdikiu ant rankos pagal sutampančias spalvas sietina su *Caritas Romana* grupe, tiksliau, su jauna moterimi, dėl alkstančios motinos neprisileidžiančia savo vaiko. Motinos ir vaiko grupė dešinėje – ji ir kompoziciškai atsveria *Caritas Romana* grupę – rodo, kaip manos lietaus dėka vėl atkuriami natūralūs žmonių santykiai.

Iš paveikslo kairės einant į dešinę, vertikaliai išdėstytos geltona ir mėlyna spalvos chiazmiškai sukeičiamos, ir tai

diagramiškai* išryškina „apverstą“ situaciją. Negalima nepastebėti, jog toje pusėje, kur dominuoja stoka, abi spalvos išdalytos tarp motinos ir dukters, o stokos panaikinimo pusėje abi pasirodo jaunos moters rūbuose.

Pagaliau dešinėje vaizduojama geltonai ir mėlynai vilkinti motina savo judesiu visiškai, pozityviai užbaigia *Caritas Romana* grupę. Kairiąja ranka ji duoda ženklą greta stovinčiam jaunam vyrui su kupina manos pintine: gelbstintį dangiškąjį maistą reikia nešti *Caritas Romana* grupės žmonėms.[33]

Caritas Romana grupę Poussinas susiejo su manipuliacine retorika ne tik formaliai, parinkdamas spalvas, bet ir turiniu. Žinomi XVII amžiaus retoriniai traktatai iš kalbos figūrų teorijos, visiškai sutampančios su ta instrumentine „nuostabos“ samprata, kurią teoriškai išplėtojo Descartes'as ir Malebranche'as, o įgyvendino Poussinas „Manos rinkime“. Vienas tokių traktatų yra Bernard'o Lamy *L'art de parler*, kurio pirmasis leidimas pasirodė 1675 m. Ten skaitome:

> Retorinės figūros [...] vartojamos kaip tik klausytojų dėmesiui sužadinti, kad jie susitelktų tik ties tuo, ką reikia stebėti (*considérer*). [...] Kadangi siela sutverta tiesai, ji karštai trokšta žinoti. Todėl ji pajunta smalsumą, susidūrusi su tuo, ko ji dar niekuomet nematė ir kas ją neįprastai jaudina; ji nori tai pažinti. Sielos dėmesiui atkreipti, tiksliau, jos smalsumui sužadinti, tereikia rasti įžvalgių posakių, kurie teiktų neįprastą išvaizdą tam, kas turi būti stebima.[34]

Savo pamokslų traktate panašiai siūlo Richesource'as: įžangon įdėti „istoriją ar pavyzdį, emblemą, hieroglifinę figūrą, pasakėčią ar parabolę, staigmeną, paradoksą“ ir

t.t., „nes – tęsia jis, – vienas didžiausių įžangos privalumų – turėti kažką netikėtą ir stebinantį, kas patinka klausytojui ir maloniai skatina trokšti kalbos tęsinio".[35]

Caritas humana – caritas divina

Pakluskime filosofų ir retorikų reikalavimui ir įdėmiau panagrinėkime „keistą ir neįprastą" objektą, vaizduojamą *Caritas Romana* scenoje. Veiksmas prilygsta natūralių santykių tarp trijų asmenų apvertimui: jauna moteris, skriausdama savo pačios vaiką, žindo motiną, gelbėdama ją nuo bado mirties. Pirmame iš dviejų anekdoto variantų, kurį pasakoja Valerijus Maksimas, yra įsidėmėtina šią „apverstą" situaciją vertinanti vieta: „Iš pirmo žvilgsnio čia būtų galima pastebėti prieštaravimą gamtai, jei kaip tik meilė tėvams nebūtų pirmasis gamtos dėsnis".[36] Pagal Valerijų Maksimą, maitinti savo motiną krūtimi yra priešingas gamtos dėsniams veiksmas, tačiau gamtos dėsniui nusižengiama vardan aukštesnio, moralinio dėsnio – vaikų meilės tėvams. Ši komentuojanti lotyniško teksto vieta leidžia *Caritas Romana* grupėje matyti ne tik nuostabą keliantį įvykį, bet ir tam tikrą „žmogiškąjį stebuklą", kai moralinis dėsnis eliminuoja gamtos dėsnį.[37]

Taigi yra glaudus metaforinis ryšys tarp *žmogiškojo caritas* akto, vykstančio *Caritas Romana* mikropasakojime, ir *dieviškojo caritas* akto, kurį vaizduoja manos stebuklas: kaip jauna moteris, norėdama išgelbėti savo motiną, ignoruoja gamtos dėsnius, taip ir Dievas, gelbėdamas savo tautą, nepaiso gamtos dėsnių ir leidžia iš dangaus lyti manai.[38]

Tarp mikroistorijos (*Caritas Romana*) ir makroistorijos (manos stebuklas) yra dar daugiau turinio analogijų.

Septynių figūrų išdėstymas pirmojo plano kairėje parodė – tai patvirtina ir Valerijaus Maksimo komentaras – kad *Caritas Romana* skaitytina kaip „vaiko meilės" izotopija. Lygiai kaip ir Dievo įvykdytas Izraelio tautai stebuklas yra neįprastos „tėvo" ir jo „vaikų" meilės įrodymas, tačiau atvirkščia kryptimi.[39] Taigi ir *Caritas Romana* scena „Manos rinkime" gali būti traktuojama kaip *integruotas pasakymo atspindys* (*mise en abyme de l'énoncé*) arba – vartojant baroko retorikos terminologiją – įžanga *ad rem*, ruošianti paveikslo žiūrovą suprasti pagrindinę sceną.[40]

Man-hu: kas tai yra?

„Manos rinkimo" skaitymas vis dėlto neturi čia baigtis. Pats manos lietus irgi yra „keistas ir neįprastas" įvykis, sukeliantis žiūrovo nuostabą ir galiausiai leidžiantis pastarajam „atidžiai stebėti" šį nuostabą keliantį įvykį. Iš žiūrovo reikalaujama ir manos lietų paversti semiotiniu objektu, imanentinę prasmę turinčia manifestacija. XVII amžiaus žmonėms net nekildavo abejonių, jog tai eucharistijos misterija. Manos stebuklą, kaip eucharistijos prefigūraciją, aiškino, pavyzdžiui, jėzuitas Louis Richeome'as veikale *Tableaux sacrez des figures mystiques du tres-auguste sacrifice et sacrement de L'Eucharistie*, publikuotame 1601 ir 1609 m. Paryžiuje. Šioje knygoje, kuri buvo žinoma Poussinui, mana apibūdinama kaip „gražus Mozės mokyklos paveikslas".[41] Toliau komentuodamas, Richeome'as nurodo sąvokos „mana" etimologiją, patvirtinančią mano tezę, pagal kurią visą Poussino paveikslą – įskaitant ir plėtojamą manos lietaus temą – reikia pažymėti „nuostabos" ženklu:

> Mana yra nepaprasta dėl savo atsiradimo priežasties, prigimties ir poveikio. Todėl ir jos vardas reiškia ne ką nors kita, o tik stebuklą ir nuostabą. Mana kilusi būtent iš žodžio *man-hu*, reiškiančio [...]: *kas tai yra?* Tai žodis, žymintis jį ištariančiojo nustebimą ir smalsumą. Mūsų mana, t.y. mūsų sakramentas, yra tokia nepaprasta, kad joks žodis negali to atskleisti. Nuodugniai panagrinėjus, matoma, jog daug lengviau tuo stebėtis, negu rasti tą išskirtinumą atitinkantį vardą. Taigi tarp visų vardų nėra tinkamesnio negu *mana* – nuostabos vardas...[42]

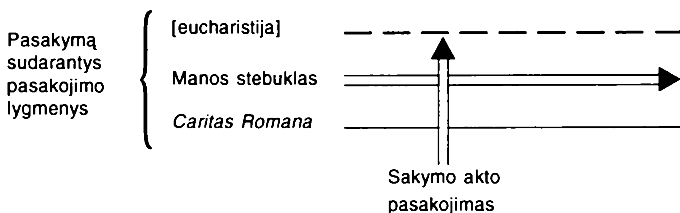
Paveikslui skaityti šis tekstas siūlo postuluoti trečią reikšmės lygmenį, kuris vis dėlto paveiksle pavaizduotas netiesiogiai, kadangi jis yra *nepavaizduojamas*, – tai eucharistijos misterija. Mozės ir Aarono gestai nurodo tikrąjį stebukladarį „už paveikslo ribų“, o Poussino vaizduojama *Senojo Testamento* scena savo nepaprasta prigimtimi nurodo prasmę, pranokstančią vaizdinės raiškos išgales.

Sakymo aktas kaip naratyvinis procesas

Pirminiame skaitymo lygmenyje Poussino „Manos rinkimas“ pasirodo esąs istorinis paveikslas, vaizduojantis *Senajame Testamente* pasakojamą epizodą iš išrinktosios tautos istorijos. Šis pasakojimas Poussino paveiksle išdėstytas dviejuose papildomuose pasakojimo lygmenyse, kurie jį ir aiškina: vienas – tai *Caritas Romana* grupės istorija, kitas – nepavaizduojama, tačiau numanoma eucharistijos istorija. Visos trys istorijos tarpusavyje susijusios metaforiniais ryšiais, kuriuos galima pavaizduoti tokia homologacijos formule:

Caritas Romana : manos stebuklas :: manos stebuklas : eucharistija

Šis dvigubas metaforinis perkėlimas pats savaime vėl gali būti suvokiamas kaip vienas pasakojimas: *sakymo akto pasakojimas*, jungiantis tris *pasakymą* sudarančius pasakojimo lygmenis į vieną hierarchiškai sutvarkytą visumą.



Iš trijų hierarchizuotų pasakojimo lygmenų semantinės analizės matyti, jog sakymo aktą sudaro tarpininkavimo procesas, kurio tikslas – žingsnis po žingsnio vesti suvokėją nuo *nepaprasto Caritas Romana įvykio*, pirmojo, žmogiškojo, reikšmės lygmens, per manos lietaus *stebuklą* iki trečiojo, dvasiškojo, prasmės lygmens – eucharistijos *misterijos*.

	Komunikacijos atlikėjai	Komunikacijos objektas
Eucharistija – misterija	Dievas/žmogus	dvasiškas/kūniškas
Manos lietus – stebuklas	Dievas/žmogus	kūniškas
Caritas Romana – nepaprastumas	žmogus/žmogus	kūniškas

Atsižvelgus į istorinį laikotarpį, paralelinės kylančios pakopos rodo, kuriam iš jų priklauso kiekvienas pasakojimo lygmuo: *Caritas Romana* kilęs iš *antikos* pasaulio pavyzdinių pasakojimų lobyno, manos stebuklas – *Senojo*

Testamento įvykis, eucharistija priklauso *Naujojo Testamento* pasauliui.

Mano išvada: Poussino paveikslas turi dvigubą pasakojimo struktūrą. Žiūrovas, stebėdamas pavaizduotos istorijos veikiančias figūras, pats tampa kitos istorijos – *sakymo akto* pasakojimo veikiančiuoju subjektu. „Manos rinkime" Poussinas remiasi baroko estetikai būdinga manipuliacine retorika; „nuostabos" pasijos prasmės efektas čia vartojamas kaip reikšmės sudarymo instrumentas, siekiant vesti žiūrovą nuo žmogiškai jam artimos prasmių srities prie bevaizdės misterijos. „Manos rinkimas" atskleidžia žiūrovui ne vien tik išorinį *Senojo Testamento* istorijos įvykį, sykiu jis parodo kelius, leidžiančius jam teisingai perskaityti paveiksle vaizduojamos istorijos prasmę.

Pastabos

1 Ankstesnėje literatūroje įprastas išsamesnis pavadinimas: „Les Israélites recueillant la Manne dans le désert" („Izraelitai, dykumoje renkantys maną"). „Manos rinkimas" buvo pirmasis ilgoje paveikslų serijoje, kurią Poussinas sukūrė mecenatui Chantelou. Paskui šis kūrinys (šiandieninis formatas 147×200 cm) iš viršaus ir iš apačios buvo pailgintas, visai gali būti dėl to, kad karališkose kolekcijose, į kurias jis vėliau pateko, galėtų papildyti Poussino „Asdodo marą". 14 il. perteikia pirmykščio formato paveikslą.

2 Nicolas, Poussin, *Correspondance.* Sudarytojas Ch. Jouanny, Paris, 1911 (= *Archives de l'art français* 5), perspausdinta 1968, p. 21 (laiškas Chantelou), p. 4 ir toliau. (laiško Jacques'ui Stella'i fragmentas).

3 1667 m. lapkričio 5 dienos posėdyje. Le Bruno paskaitą pagal protokolus atkūrė A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes,* (perspausdino Trévoux) Paris, 1725, t. 5, p. 400–428, o išleido Henry Jouin, *Conférences de l'académie royale de peinture et de sculpture,* Paris, 1883, p. 48–65.

4 Poussin, *Correspondance,* p. 21: „Je crois que facillement vous recognoistrés quelles sont celles qui languisent, qui admire, celles qui ont pitié, qui font action de charité, de grande nécessité, de désir de se repestre‹,› de consolation, et autres, car les sept première figure à main gauche vous diront tout ce qui est icy escrit et tout le reste est de la mesme estoffe [...]". („Tikiuosi, Jūs lengvai atpažinsite tuos, kurie kankinasi, stebisi, užjaučia, myli savo artimą, vargsta, prašo valgyti, guodžia ir dar kažką daro, nes septynios pirmosios figūros kairėje pasakys Jums viską, kas čia parašyta, panašiai ir visos kitos".) Problemas, kurios kyla, bandant šį aprašymą sujungti su vizualiniu pavaizdavimu, nagrinėja Louis Marin, „La lecture du tableau d'après Poussin", *Cahiers de l'association internationale des études françaises* 24 (1972), p. 186–209.

[5] Algirdas Julius Greimas atkreipė mano dėmesį į tai, kad Diderot paprastai aprašinėja paveikslus nuo kairiojo apatinio kampo.

[6] Žr. Félibien, *Entretiens* (žr. past. 3), p. 413 ir toliau: „Il montra que cet homme représente bien une personne étonnée et surprise d'admiration: l'on voit qu'il a les bras retirez et posez contre le corps, parce que dans les grandes surprises tous les membres se retirent d'ordinaire les uns auprès des autres [...]." („Jis [Le Brun] parodė, jog šis vyras taikliai vaizduoja nustebintą ir nuostabos apimtą žmogų: matyti jo atkištos ir priešais laikomos rankos; labai nustebus paprastai sustingsta visos galūnės".) Be to, tapytojas Le Brunas yra parašęs tyrinėjimą apie pasijų vaizdavimą piešinyje, kuris buvo išleistas (su daugybe klaidų) po jo mirties. *Conférence sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam, 1718 (ir vėlyvesni leidimai), kur panašiai aprašyta „nuostaba" (*admiration*). Pasakymas „admirer/admiration" vartojamas ir 2-oje past. cituojamuose Poussino laiškuose. Reikia pasakyti, jog nuo XVII amžiaus keitėsi prancūzų kalbos žodžio „admiration" reikšmė. Anksčiau tas žodis turėjo stipresnę reikšmę už šiandieninę „stebėjimasis" ir todėl turi būti verčiamas *nuostaba.*

[7] Apie *Caritas Romana* motyvą žr. E. Knauer, „Caritas Romana", *Jahrbuch der Berliner Museen* 6 (1964), p. 9–23 ir W. Deonna, „La légende de Pero et Micon et l'allaitement symbolique", *Latomus* 13 (1954), p.140–166 ir 356–375. A. Pigleris knygoje *Barockthemen*, Budapest, 1974, t.2, p. 284–292, pateikia daugiau negu 200 paliudijimų apie meno kūrinius, vaizduojančius dukters-tėvo versiją (žinomą Pero ir Kimono bei Pero ir Mikono vardais) ir tik penkis apie silpnesnį įspūdį darančią romėnišką dukters-motinos versiją.

[8] Prancūziškos sąvokos paimtos iš Poussino ir Le Bruno paveikslo aprašymų (žr. past. 3 ir 4).

[9] Šį dvigubą ryšį jau teigė Louis Marinas (žr. past. 4, tame leidinyje past. 43). Sąvokos „metonimiškas" ir „metaforiškas" čia vartojamos Romano Jakobsono pasiūlyta bendrąja reikšme: „Deux aspects du langage et deux types d'aphasie", in R. J., *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963.

[10] Besistebinčio žiūrovo kaip tarpininko figūrą vaizduodamas aiškiai matomoje paveikslo vietoje, Poussinas, rodos, bus sekęs Alberti'o antroje knygoje *De pictura* tapytojams duotu pasiūlymu. Pastraipa iš *De pictura* cituojama II skyriaus 6-oje past. Jau Alberti's pateikia „res admiranda" (nustebimo vertą dalyką) kaip pavyzdį žiūrovo dėmesiui atkreipti.

[11] Plg. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, 1977.

[12] Žr. A. Rumpf, *Malerei und Zeichnung: Handbuch der Archäologie* 6.1.4, München, 1953, p. 180.

[13] Graviūra paimta iš R. Kekulé, *Die antiken Terracotten*, t.1: *Die Terracotten von Pompeji*, pataisyta H. von Rohdeno, Stuttgart, 1880, p. 57; čia pateiktos ir kitos dvi freskos. Visos trys freskos išimtos iš sienos ir saugomos Neapolio nacionaliniame muziejuje.

[14] Plg. spalvų aprašymą: W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, Leipzig, 1868, p. 307 (kursyvas *F.Th.*): „Čia sėdi Pero su *mėlynu* chitonu ir kairiąja ranka duoda tėvui dešinę krūtį [...]. Kimonas apaugęs baltais plaukais ir barzda, su *geltonu* rūbu aplink klubus...". Spalvotos Poussino „Manos rinkimo" iliustracijos: Kurt Badt, *Die Kunst des Nicolas Poussin*, Köln, 1969, t.2, 201 il. ir Christopher Wright, *Poussin Paintings: A Catalogue Raisonné*, New York, 1984, 157 il.

[15] Plg. Knauer (žr. past. 7), p. 20, past. 43.

[16] Šiuo požiūriu reikšmingas paveikslas „ Šventoji šeima bėga į Egiptą" 1655/57 (plg. Jacques Thuillier, *Tout l'œuvre peint de Poussin*, Paris, 1974, nr. 200). Egipto scenoms fone Poussinas panaudojo motyvus romėnų mozaikos, kuri tikriausiai jam buvo žinoma iš vienos akvarelinės kopijos, užsakytos Cassiano dal Pozzo. Plg. Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art.* Sudarytojas A. Blunt, Paris, 1964, past. 11, p. 158. Apie Cassiano dal Pozzo žr. Nicolas Solinas (sudarytojas), *Cassiano dal Pozzo: Atti del Seminario Internazionale di Studi*, Rom, 1989.

[17] Plg. A. Blankert ir L.J. Slatkes (sudarytojai), *Holländische Malerei in neuem Licht: Hendrick ter Brugghen und seine*

Zeitgenossen, Hercogo Antonijaus Ulricho muziejaus parodos katalogas, Braunschweig, 1987, p. 191 (apie vieną Dircko van Babureno paveikslą). Pigler, *Barockthemen* (žr. past. 7) pateikti duomenys man padėjo surasti XVII amžiaus paveikslą, kuris yra dar panašesnis į antikinį (15 il.). Tai Genujoje saugomas kūrinys, anksčiau laikytas Guido Reni darbu, o dabar Piero Torriti (*La Galleria del palazzo Durazzo Pallavicini a Genova*, Genua, 1967, 157 il.) priskirtas Reni mokiniui Giovanni Andrea Sirani (1610–1670).

18 Laiške savo kolegai tapytojui Jacques'ui Stella'i aprašydamas „Manos rinkimą", Poussinas itin pabrėžia *dispositio* problemas: „J'ai trouvé [...] une certaine disposition pour le Tableau de M. de Chantelou." („Pono von Chantelou paveikslui radau ypatingą figūrų išdėstymą".) *Correspondance* (žr. past. 2), p. 4.

19 Valerijaus Maksimo ir kitų lotynų autorių *Exempla* rinkiniuose legenda apie Mikoną ir Pero pasakojama su rubrika *De pietate erga parentes*. Žr. Deonna'o lotyniškų šaltinių sąrašą (žr. past. 7), p. 140 ir t.t.

20 Lotynišką tekstą cituoju pagal seną, 1614 metais Antverpene spausdintą leidimą. Vokiškas tekstas, nors atskirose vietose ir taisytas pagal lotynišką originalą, paimtas iš šio vertimo: Valerius Maximus, *Sammlung merkwürdiger Reden und Thaten*, vert. F. Hoffmann, Stuttgart, 1828, t. 3, p. 334.

21 53 sk. „...avant que nous connaissions aucunement si cet objet nous est convenable ou s'il ne l'est pas". Traktatą cituoju atitinkamo skirsnio numerį nurodydamas pagal F. Alquié leidimą: René Descartes, *Œuvres philosophiques*, t. 3, Paris, 1973; vokiškas vertimas A. Buchenau, Berlin, 1911, tačiau „admiration" aš verčiu nuostaba (*Staunen*), o ne stebėjimasis (*Verwunderung*) (plg. past. 6). Mano taisytos sąvokos išskirtos kursyvu.

22 Ibid., 53 sk. „n'a point de contraire".

23 Ibid., 53 sk. „Lorsque la première rencontre de quelque objet nous surprend, et que nous le jugeons être nouveau, ou fort différent de ce que nous connaissions auparavant ou bien de ce que nous supposions qu'il devait être, cela fait que nous l'admirons et en sommes étonnés".

[24] Ibid., 75 sk. „Nous n'admirons que ce qui nous paraît rare et extraordinaire; et rien ne nous peut paraître tel que parce que nous l'avons ignoré, ou même aussi parce qu'il est différent des choses que nous avons sues; car c'est cette différence qui fait qu'on le nomme extraordinaire".

[25] Ibid., 70 sk. „L'admiration est une subite surprise de l'âme, qui fait qu'elle se porte à *considérer avec attention* les objets qui lui semblent rares et extraordinaires". (Kursyvas *F. Th.*)

[26] Ibid., 75 sk. „Ceux qui n'ont aucune inclination naturelle à cette passion sont ordinairement fort ignorants".

[27] Ibid., 76 sk. „[Il est] bon d'être né avec quelque inclination à cette passion, parce que cela nous dispose à l'acquisition des sciences".

[28] Poussin, *Correspondance* (žr. past. 2), p. 143: „Il faut sçavoir [...] qu'il y a deux manières de voir les objets, l'une en les voyant simplement, et l'autre en les *considérant avec attention.* Voir simplement n'est autre chose que recevoir naturellement dans l'œil la forme et la ressemblance de la chose veûë. Mais voir un objet en le considérant, c'est qu'outre la simple et naturelle réception de la forme dans l'œil, l'on cherche avec une application particulière les moyens de bien connoistre ce mesme objet: Ainsi on peut dire que le simple aspect est une opération naturelle, et que ce que je nomme le *Prospect* est un office de raison qui dépend de trois choses, sçavoir de l'œil, du rayon visuel, et de la distance de l'œil à l'objet: et c'est de cette connoissance dont il seroit à souhaiter que ceux qui se meslent de donner leur jugement fussent bien instruits".

[29] Žr. past. 25, kursyvas *F. Th.*

[30] P. 51:„[...] ainsi les Couleurs les plus opposées, étant placées bien à propos entre plusieurs autres qui sont en union, rendent certains endroits plus sensibles, lesquels doivent dominer sur les autres, et attirer les regards".

[31] Maxas Imdahlas atkreipė dėmesį į tai, kad šviesos ruožas tarp uolų yra viršum *Caritas Romana* grupės". „Ir tai akivaizdžiai ją išskiria ir tikrai neatskiria nuo stebuklo malonės

akto". Žr. M. I., „Die Zeitstruktur in Poussins ,Mannalese': Fiktion und Referenz", in Clemens Fruh et alii (sudarytojai), *Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele*, Berlin, 1989, p. 47–61, citata iš p. 58 ir toliau.
Plg. M. Imdahl, „Caritas und Gnade: zur ikonischen Zeitstruktur in Poussins 'Mannalese' ", in F. Nies ir K. Stierle, *Französische Klassik: Theorie – Literatur – Malerei*, München, 1985, p. 137–166. Imdahlo straipsnį cituoju pagal 1989 metų redakciją, kuri, nors ir trumpesnė, tačiau praplečia kai kuriuos ankstyvesnio teksto pastebėjimus.

[32] Vargu ar teisingai laiko atžvilgiu Imdahlas suskirsto abi vyrų grupes, išsidėsčiusias simetriškai aplinkui Mozę ir Aaroną, ibid., p. 49. Pirmajam planui galiojančią eilės tvarką iš kairės į dešinę Imdahlas postuluoja ir viduriniajam: „Šių grupių veiksmus galėtume atskirti pagal tai, kad kairioji grupė pamato debesį dar iki stebuklo, o dešinioji, stebuklui jau įvykus, reiškia pagarbą Mozei, tačiau šis, rodydamas į dangų, tai draudžia".

[33] Taip jaunos moters gestus aiškina Imdahlas, ibid., p. 51, priešingai negu Le Brunas (žr. past. 3, Jouino leidimas, p. 51), kurio manymu, „septynių pirmųjų figūrų iš kairės" grupę užbaigia senukas. Imdahlo aiškinimą patvirtintų jo pastebėtas vizualinis „rimas" tarp jaunuolio ir jaunos moters iš *Caritas Romana* grupės viršutinių kūno dalių.

[34] Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, Amsterdam, [4]1699 (Perspausdinta Brighton, 1969), knyga 8, sk. V, p. 325 ir toliau: „Toutes les figures de Rhétorique [...] ne se font que pour réveiller les Auditeurs et les tourner vers ce que l'on veut qu'ils considèrent. [...] Comme l'ame est faite pour la verité, qu'elle a un désir ardent de sçavoir, aussi tôt qu'elle apperçoit quelque chose qu'elle n'a point vû et qui la frappe d'une manière extaordinaire, elle a de la curiosité, elle la veut connoître. Ainsi pour rendre l'ame attentive, c'est à dire pour lui donner de la curiosité, il n'est question que de trouver des tours ingénieux qui donnent un air extraordinaire à ce qu'on veut faire considérer".

[35] Richesourse [J. de la Sourdière], *L'Eloquence de la chaire, ou la Rhétorique des prédicateurs*, Paris, 1609, p. 124: „L'Histoire

ou l'exemple /L'Emblème / L'Hiéroglyphique / La fable et la Parabole / La Surprise / Le Paradoxe etc."; p.129: „l'une des plus grandes perfections de l'Exorde est d'avoir quelque chose d'imprévue et de surprenant qui plaise aux Auditeurs et qui les engage agréablement à souhaiter le reste du discours".

36 Valerius Maximus, *Sammlung* [...] (žr. past. 20), t. 3, p. 334. Atitinkamoje lotyniško teksto vietoje rašoma: „Putaret aliquis hoc contra rerum naturam factum, nisi diligere parentes, prima naturae lex esset".

37 Trévoux žodyne (*Dictionnaire universel françois et latin [...]*, Paris, 1743) *stebuklas* (*miracle*) apibrėžiamas šitaip: „Un miracle est [...] un effet extraordinaire et merveilleux, qui est au-dessus des forces de la nature; que Dieu fait pour manifester son amour, ou sa puissance". („Stebuklas [...] tai nepaprastas ir nuostabus įvykis, pranokstantis gamtos jėgas. Jį įvykdo Dievas, norėdamas parodyti savo meilę ar galią".)

38 Metaforinis ryšys, kurį aš nustačiau tarp *Caritas Romana* ir manos stebuklo, skiriasi nuo Louis Marino straipsnyje postuluojamo (žr. past. 4) past. 43. Mano nuomone, Mozė ir Aaronas nėra tiesioginiai stebukladariai.

39 Plg. vietą iš Biblijos *Išminties knyga* 16.21, kurioje lygiai taip pat aiškinamas manos lietus: „Nes tavo esmė [kiti verčia: ‚duonos saldumas'] rodė tavo jautrumą, kurį tu turi savo vaikų atžvilgiu".

40 Richesource (žr. past. 35, p. 125) vadina Exordium *ad rem* „préparatif et disposition au corps du sermon" („Pasiruošimas pagrindinei pamokslo daliai").

41 J. Vanuxemas pirmasis pastebėjo tai, kad Poussinas naudojosi Richeome knyga:„Les ‚Tableaux sacrés' de Richeome et l'iconographie de l'Eucharistie chez Poussin", in A. Chastel (sudarytojas), *Nicolas Poussin*, t. 2, Paris, 1960, p. 151–162. Tačiau Poussinas, Vanuxemo nuomone, nesidomėjo tomis temomis, kurios teikė progą aiškinti jas alegoriškai („ne s'est pas occupé de sujets se prêtant à un sens allégorique"). Konkrečiai „Manos rinkimui" Poussinas nesuteikęs alegorinės reikšmės. Ši tezė man atrodo ginčytina. Be abejonės,

paveikslo fonui Poussinas panaudojo Gaultier graviūrą, kuri yra Richeome'o knygos p. 161. Be to, išdėstydamas kai kurias figūras, jis orientavosi į Richeome'o tekstą. Pvz., p. 163 rašoma: „Mais sur tous il y a du plaisir à veoir ces petits enfants demy nuds, qui ayans gousté ces douceurs blanches y accourent, comme à une grelle de pois sucrez: et s'entre-poussans les uns les autres, font qui en serrera plus dans ses pochettes". („Visų pirma smagu matyti, kaip šie pusnuogiai vaikai subėga tarsi krintant cukrinių žirnių krušai; *stumdydamiesi,* visi jie bando kuo daugiau prisigrūsti kišenes".) Tačiau nereikia užmiršti, kad tarpusavyje besigalynėjančių vaikiščių grupę Poussinas integravo į bendrą paveikslo struktūrą: ši scena kartu su *Caritas Romana* grupe vaizduoja dorybės ir ydos vaizdavimui būdingą *Invidia* ir *Caritas* suporavimą.

42 Louis Richeome, *Tableaux sacrez [...],* Paris, 1609, p. 176 ir toliau: „Comme la Manne estoit merveilleuse en ses causes, en sa nature, et en ses effects; aussi portoit-elle un nom ne signifiant que merveille et admiration: car Manne vient du mot MAN-HU, qui est à dire, ainsi qu'avons cy-dessus ouy, QU'EST-CECY; mot qui marque admiration et desir de sçavoir en celuy qui le profere: car parce qu'il ignore la nature de la chose, il l'admire et demande que c'est. Nostre Manne et nostre Sacrement est si admirable, qu'aucun nom ne le peut declarer, et apres qu'on l'a bien consideré, on trouve beaucoup plus facile de l'admirer que de l'exprimer par un nom correspondant à son excellence, au moyen dequoy de tous les noms qu'il porte, il n'en a aucun qui luy convienne mieux que *Manne,* nom d'admiration".

VI BRUCE NAUMAN

Dream Passage

Svarstymai apie erdvės pagavą

Skulptūros ir architektūros, t.y. erdvinių darinių, pagava skiriasi vienu svarbiu bruožu nuo dvimačių dailės formų pagavos. Trimačių kūrinių sąlytis su suvokėju yra dvejopas: į juos ne tik žiūrima, bet jie ir apeinami. Čia labiau negu suvokiant paveikslą, apeliuojama į vieną suvokėjo sugebėjimą – topologinę kompetenciją. Šia sąvoka nusakoma suvokėjui, kaip kūniškai būtybei, būdinga orientavimosi sistema, kurios dėka tiek natūralią, tiek ir dirbtiniu – ar meniniu – būdu suformuotą erdvę jis suvokia kaip reikšmingą (turintį reikšmę) tekstą*.*

Topologinė kompetencija leidžia projektuoti į mus supančią erdvę tris kategorijas: horizontalumo (kairė/dešinė), vertikalumo (viršus/apačia) ir erdvės gilumos (arti/toli). Reikia pažymėti, jog priklausomybė nuo žmogaus kūno dviem iš šių kategorijų (vertikalumo ir erdvės gilumos) suteikia asimetrišką pobūdį, o tai neatitinka grynai geometrinio jų apibrėžimo. Kaip erdvės skaidymo principas simetriška iš esmės yra tik kairės/dešinės kategorija (be kita ko, tikriausiai dėl to atskirose kultūrose linkstama skirtingai vertinti šios kategorijos terminus).*

Topologinės kompetencijos konceptas ypač svarbus analizuojant Bruce'o Naumano (gim. 1941) kūrinį „Dream Passage“

(17, 18 il.). Šio kūrinio reikšmės sudarymui būdinga tai, kad suvokėjo kompetencija gali būti veiksminga kaip atliktis tiktai vienoje, parengiamojoje, bet ne pagrindinėje erdvės dalyje. Be to, abu erdvės suvokimo sudaromieji – vizualinis-kognityvinis ir kūniškasis aspektai – negali veikti, kaip įprasta, kartu; jie tarpusavyje supriešinami. Tad „Dream Passage“, suardydamas įprastinę nedrumsčiamą abiejų aspektų vienybę, priverčia suvokėją svarstyti apie tai, kaip jis pats suvokia erdvę.*

Pirmasis priartėjimas

Bruce'o Naumano „Dream Passage" (17, 18 il.), sukurtas 1983-aisiais, priklauso serijai tų šio amerikiečių menininko kūrinių, kuriuos galima apibūdinti „patiriamųjų architektūrų" sąvoka. Tai dariniai, atrodantys kaip architektoninės erdvės, tačiau neturintys praktinės funkcijos. Vienintelis jų tikslas – padėti suvokėjui įgyti naują, tik tokiu būdu perteikiamą estetinį patyrimą.[1]

„Dream Passage" toliau norėčiau aprašyti kaip kūrinį, kurio tikslas – paveikti suvokėjo topologinę kompetenciją ja manipuliuojant*. Šis *manipuliacijos procesas** suvokiamas kaip kūrinio *turinio forma**, o pati *architektoninė erdvė*, artikuliuota* kompleksiškai, suvokta kūnu ir vizualiai-kognityviai, yra raiškos *forma**. Čia pateikiama sakymo akto* analizė pagrindiniais bruožais primena išgyvenimo nupasakojimą, kurį kartais pertraukia hipotetiniai spėliojimai ir patikslinančios retrospekcijos. Tame nupasakojime vaizduojamas „idealiojo" suvokėjo takas per architektoninį darinį, sykiu bandant aprašyti raiškos formą, galinčią teikti estetinį patyrimą.

„Dream Passage" galima pamatyti Schaffhausene, naujojo meno salėse.[2] Iš pradžių lankytojui kūrinys atrodo kaip nedidelis architektoninis darinys erdvioje parodų rūmų architektūroje (17 il.). Tai siauras dvylikos metrų ilgio ir beveik dviejų su puse metrų aukščio koridorius, ties viduriu kertamas kubui artimos formos erdvės (2,47 × 2,87 m horizontalioje projekcijoje). Pagal plano konfigūraciją šis mažosios architektūros darinys yra panašus į centrinę bažnyčios dalį, turinčią vienodo ilgumo presbiteriją ir navą. Tačiau medžiagine savo išvaizda – išorinės sienos iš neobliuotų medinių lentų, kurias laiko taisyklingi sijų pastoliai – jis veikiau primena mugės

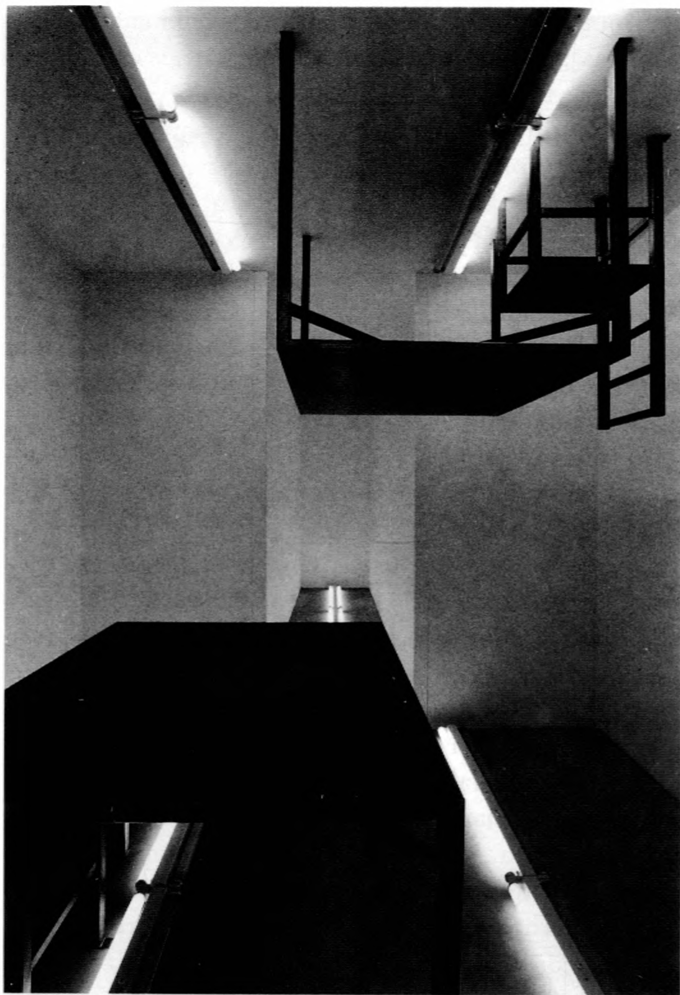


17 Bruce Nauman, *Dream Passage* (išorės vaizdas). Naujojo meno salės, Schaffhausen

kioską. Pro siaurą angą, esančią viename jo gale, galima pažiūrėti į vidų. Skirtingai nuo išorės, sienos čia lygios ir baltai dažytos.

Įėjimą apšviečia akinamai geltona šviesa, sustiprindama traukos į vidų jėgą. Tai provokuoja lankytoją įžengti į šią erdvę ir laikinai atsisakyti galimybės laisvai judėti – privilegijos, kurią paprastai turi dailės kūrinių suvokėjas. Centre esanti kubinė erdvė, kurios kontūrai gerai matomi iš išorės, leidžia tikėtis būsiant ją galimo „įvykio" arba paruošto vertės objekto* manifestacijos vieta. Dėl to žiūrovas tampa elementarios naratyvinės *ieškojimo** programos subjektu. Tunelio formos įėjimo zona, turinti vieno metro plotį, yra tokia ankšta, kad į ją tegali įeiti vienas žmogus. Todėl suvokimo procesas įgauna *individualaus* ieškojimo formą.[3]

Dvejopai – kaip žiūrintis ir kaip apeinantis [kūrinį] – įvardytas suvokėjas, patekęs į įėjimo zoną, centriniame kube išvysta juodo keturbriaunio vamzdžio darinius, kurių iš pradžių negali identifikuoti kaip objektų. Tuo tarpu siauras koridorius, kuriame jis stovi, yra tuščias, tik palubėje šviečia dvi eilės geltonų neoninių vamzdelių. Ši pirmoji erdvės dalis, atlikusi traukos ir „nukreipimo" vietos funkciją, jau neatrodo kaip koridorius, kuris veda į centrinį kubą. Tačiau iš tikrųjų įėjimo dalies funkcija yra daug platesnė. Ji išaiškėja palyginus įėjimo ir centrinio kubo erdvines struktūras. Pirmoji erdvės dalis skirta suvokėjo topologinei kompetencijai sutvirtinti ir parengti jį atlikčiai, turinčiai vykti centriniame kube. Šią parengiamąją funkciją atlieka įėjimo zona, nes jos erdvinė sandara atitinka žmogaus kūno topologinę struktūrą; ją sudaro tvarką įvedančios vertikalumo, horizontalumo bei erdvės gilumos kategorijos, – žmogaus kūno *a priori*, kuri padeda jam „įsisavinti" erdvę:



18 Bruce Nauman, *Dream Passage* (vidus). Naujojo meno salės, Schaffhausen

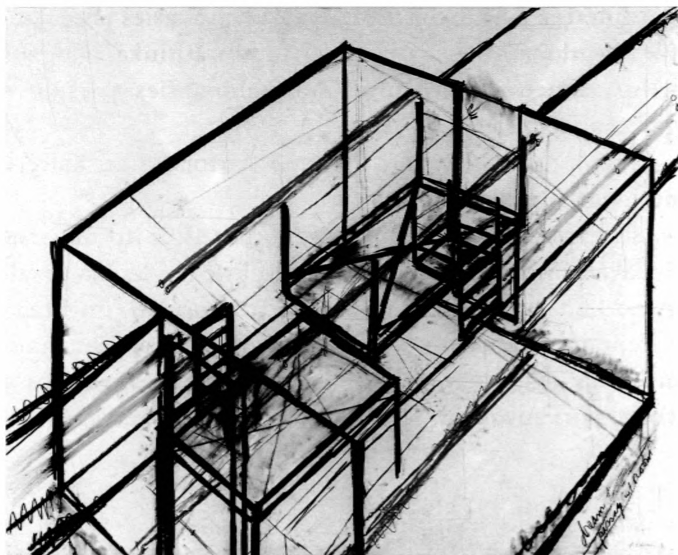
– Asimetrija išilgai koridoriaus vertikalios ašies (šviečiantys vamzdeliai lubose/tuščios grindys) atitinka žmogaus kūno asimetriškumą išilgai vertikalios ašies (viršuje – galva/apačioje – kojos).
– Įėjimo zonos skersinė simetrija kartoja kūno kairės–dešinės simetriją.
– Asimetrija išilgai koridoriaus gilumos ašies (už nugaros lieka jau žinoma patalpos išorė/priekyje dar laukia išžvalgymo kubas) atspindi kūno asimetriją priekis/nugara.

Įėjimo zona, nors ir ankšta, atpažįstama kaip jau žinoma vieta: jos specifinė forma atspindi erdvės pagavos *a priori*, kuri suvokėjui leidžia orientuotis pasaulyje.

Erdvės sąrangos principo atradimas

Centrinio kubo erdvė tampa matoma įveikus apie du trečdalius įėjimo zonos (18 il.). Kas gi yra tame kube, kurį „įsisavinti" ir siekia suvokėjas? Kairėje matyti lygus, solidus, juodo matinio plieno stalas; tarp stalo ir kairiosios kubo sienos stovi kėdė iš tokios pat medžiagos. Tačiau kubo erdvėje stalo/kėdės grupė atsiranda ir antrąsyk – apversta, pritvirtinta prie lubų. Tad negali būti siekiama paprasčiausiai pasinaudoti baldais. Šio klasikinio, iki minimumo redukuoto kambario apstatymo sudvejinimas, atstumianti [baldų] medžiaga ir neįprasta stalo ir kėdės padėtis verčia stebintį ir einantį lankytoją ieškoti kitos suvokimo formos – įprastą pragmatinį suvokimą turi pakeisti *vizualinis* ir *kognityvinis*.[4]

Tačiau, negana to, sudvejinta ne tik stalo/kėdės grupė. Pabandžius suprasti pakabintų baldų padėtį, grindys, ant kurių stovima, pasirodo turinčios lubų paskirtį. Taip



19 Bruce Nauman, *Dream Passage* eskizas. Kröller-Müller muziejus, Otterlo

atsitinka dėl to, kad centrinio kubo erdvė apšviečiama iš dviejų pusių (dviem eilėm raudonų ir baltų neoninių vamzdelių): viršuje *ir* „apačioje ant lubų“, iš dešinės į kairę sukeitus raudoną ir baltą spalvas. Dabar jau matyti, kad kiekvienas toks įrenginys pakartotas dusyk ir kad visos poros išdėstytos pagal vieną ir tą patį principą – *taškų simetriją*.[5]

Šio darinio struktūros taisyklingumas tuo dar nesibaigia: kitapus kubo erdvės atsiveria antrasis koridorius, forma ir įrengimu identiškas tam, kuriame stovima. Tačiau ir jame matyti ta pati sankaita: priešais esančioje erdvės dalyje apšvietimas įrengtas „ant lubų apačioje“.

Dabar stebintis ir einantis lankytojas pagaliau pamato, kad jis pats uždarytas taškų simetrijos sistemoje, nulemiančioje visą erdvinį darinį, centrinio kubo erdvę ir abu koridorius (plg. 19 il.).[6] Šią trimatę taškų simetrijos sistemą galima būtų aprašyti geometrijos terminais: tam tikrą darinio vietą (V) atitinka kita to paties darinio vieta – jos „antrininkė" (V'); visos tiesės, kurios tą vietą jungia su jos „antrininke", susikerta viename taške – *simetrijos centre;* jis yra šio darinio viduryje ir dalija į dvi lygias dalis linijas, jungiančias abi tarpusavyje santykiaujančias vietas.[7]

Estetinio prasmės efekto kūrimas

Nustačius, kad taškų simetrija yra bendras „Dream Passage" sąrangos principas, dar nereiškia, kad tai sąlygoja estetinį prasmės efektą* *per se.* Nepamirškime, kad suvokėjui tai paaiškėjo įėjimo zonoje. Jos funkcija – atvaizduoti žmogaus kūnui būdingą erdvės koordinačių sistemą. Kai suvokėjas patenka į koridorių, su šia patalpos dalimi atsiranda *grįžtamasis ryšys.*

Buvimas įėjimo zonoje suvokėjui yra realus kūno patyrimas. Tačiau centrinį kubą jis suvokia jau ne kūnu, o tik *vizualiai* ir *kognityviai.* Kaip jau minėta, „sudvejinti" baldai trukdo centrinę erdvės dalį suvokti pragmatiškai. Simetriškas kartojimas rodo, kad tikroji apstatymo baldais funkcija yra „abstrakčios" prigimties: baldai visų pirma yra aiškiai skirti pavaizduoti simetriškai tvarkai, kurią suvokėjas turi pamatyti. Šioji antra, vizualinė-kognityvinė pagava leidžia atrasti vieną *tašką* – taškų simetrijos sistemos centrą. Nuo šio momento kognityviniu

grįžtamojo ryšio būdu suvokėjas kviečiamas užimti šią idealią, nematerializuotą vietą.

Abi ką tik aprašytos erdvės patyrimo formos – kūniška ir vizualinė-kognityvinė, yra susijusios *sintagmatiškai**: vizualinę-kognityvinę erdvės pagavą ruošia įėjimo zonos suvokimas kūnu, zonos, kurios erdvinė struktūra sustiprina suvokiančiojo subjekto topologinę kompetenciją. Centrinio kubo erdvės apstatymas baldais demonstruoja nuoseklią binarinę struktūrą, ir tai suvokėjui teikia progą projektuoti į ją erdvės koordinačių sistemą, kuri taip pat yra aiškiai binarinė. Horizontalių, vertikalių ir erdvės gilumos sistema negali tapti veiksminga, nes „Dream Passage", turėdamas simetrijos centrą, yra erdvė be dominuojančių ašių. Lauktoji atliktis įgauna neatlikties, o tiksliau – *save reflektuojančios modalinės atlikties* formą. Taigi čia susiduriame su suvokimo procesu, kuris, užuot krypęs į pagavos objektą, atsigręžia į patį suvokėją, kad pakirstų pirmoje fazėje sustiprintą jo „topologinį tikrumą".

Belieka tiksliau nustatyti estetinio patyrimo, kurį sukelia paradoksali „Dream Passage" sakymo akto struktūra, prigimtį. Pagal kai kuriuos apibūdinimus ji panaši į *fantastiškumo* patyrimą, jeigu šis apibrėžiamas kaip „dvejonė", „patiriama vien gamtos dėsnius pažįstančio subjekto, susiduriančio su akivaizdžiai antgamtiniu įvykiu".[8] Pavartota sąvoka „antgamtinis" gal ne visai dera mūsų kontekstui, tačiau ir „Dream Passage" suvokėjas yra prieštaringoje situacijoje, verčiančioje rasti adekvačią reakciją į naują „realybės" formą, kurios jis nepajėgia įsisavinti, remdamasis turimomis pagavos schemomis.

Reikia pasakyti, kad tas estetinis patyrimas, kokį teikia Bruce'o Naumano kūrinys, tam tikra prasme yra „konkretesnis" už patyrimą, įgyjamą skaitant fantastinę

literatūrą. Bruce'o Naumano dirbtinai sukurta realybė, kuri supriešinama su pažįstama realybe, egzistuoja ne tik kalbinės fikcijos arba prisiminto išgyvenimo forma; suvokėjas savo paties kūnu patiria iš pradžių gerai jam pažįstamą koridoriaus erdvę, o vėliau pastebi, kad ir ji yra tik dalis aukštesnio rango erdvės sistemos su beveik „antgamtinėmis" savybėmis. „Dream Passage" suvokėjas nėra tik paprastas skaitytojas, jis yra tikras „fantastinio" teksto protagonistas.

Pasirinkdamas „Dream Passage" („Sapnų pasažas") pavadinimą, Bruce'as Naumanas jo paties siekiamam estetiniam patyrimui suteikia panašumą su sapno patyrimu. Gali būti, kad dailininkas šiuo pavadinimu norėjo prisiminti „blokavimo" įspūdį, kartais patiriamą sapnuojant, kai žmogus jaučia, jog yra verčiamas veikti situacijoje, kuri bet kokį jo veiksmą padaro neįmanomą. Šį fenomeną, kuris nekontroliuojamoje naktinėje egzistencijoje dažnai tėra slogutis, architektoninis Bruce'o Naumano išradimas leidžia pažinti iš naujo kaip reflektuojamą ir skaidrų estetinį patyrimą.

Pastabos

[1] Dar neaprašyti visi Bruce'o Naumano kūriniai, mano vadinami „patiriamosiomis architektūromis". Sistemingo šių darbų aprašymo stinga ir Coosje van Bruggeno monografijoje *Bruce Nauman*, New York, 1988. Šiame kataloge pateikiami eskizai daugelio projektų, tarp jų ir nerealizuotų: *Bruce Nauman: Drawings – Zeichnungen 1965–1986*, Museum für Gegenwartskunst, Basel, 1986. Apie Naumano „koridorių" estetiką žr. neseniai pasirodžiusį Gerhard Graulich, *Die leibliche Selbsterfahrung des Rezipienten: ein Thema transmodernen Kunstwollens*, Essen, 1989, p. 120–128.

[2] Plg. su straipsniu „Hallen für neue Kunst (The Space of New Art) in Schaffhausen", *Parkett* 4 (1985), p. 88–98, kuriame Christel Sauer išdėsto šios institucijos, kaip muziejaus, sampratą.

[3] Dauguma Bruce'o Naumano „patiriamųjų architektūrų" reikalauja nuoseklaus individualaus suvokimo. 1972 m. Kaselyje, „Documenta" parodos proga padarytoje instaliacijoje tokį suvokimą laidavo išorinės instrukcijos. Lankytojas būdavo išprovokuojamas sekretoriate pasiimti durų, pro kurias patenkama į „patalpą", raktą. Be to, jis turėjo teisę išbūti joje valandą.

[4] Anglų kalboje yra posakis „to turn the tables", kuris pagal *The Oxford English Dictionary* reiškia: „to cause a complete reversal of the state of affairs". Vaizduodamas „Dream Passage", Bruce'as Naumanas, regis, pritaikė kūrybišką metodą, kurį jis itin vertina. Jį sudaro kalbinės metaforos žodžių išraiška plastinėmis priemonėmis. (Už nurodytą anglišką posakį esu dėkingas Ann'ai Vollman.)

[5] Brutalių ir negausių „Dream Passage" spalvų (baltos, raudonos, geltonos, juodos) simbolines reikšmes Bruce'as Naumanas yra aiškinęs viename iš vėlesnių kūrinių, siedamas jas su rasių spalvomis ir priežodžiais. Plg. 1984 metų neoninių

užrašų eskizus Bazelio kataloge (žr. past. 1) nr. 461 ir toliau, kurie susiseda iš tokių žodžių junginių: WHITE ANGER, RED DANGER, YELLOW PERIL, BLACK DEATH (baltas pyktis, raudonas pavojus, geltona erdvė, juoda mirtis). (Už nuorodą esu dėkingas Kurtui Schneideriui.)

6 Pabrėžiant pragmatinio suvokimo liniją, kurią sugestijuoja kūrinys, „Dream Passage" būtų galima suvokti ir kaip „koridorių, vedantį prie stalo su kėde", t.y. darinį, susidedantį iš dviejų dalių – vienos normalios, kitos apverstos – kurios susikryžiuoja centrinio kubo erdvėje. Tačiau kubo erdvė taip aiškiai atskirta nuo abiejų tunelį primenančių koridorių, kad toks supratimas negali tenkinti.

7 „Dream Passage" turi vieną elementą, kuris nepaklūsta aprašytiems simetrijos dėsniams: „apversto" koridoriaus galas yra užtvertas medine lenta. Todėl net pavadinime esanti „pasažo" sąvoka atrodo priklausanti „uždaros gyvenamosios patalpos" sampratai. Uždaryti įėjimui priešingą galą yra būtina, nes kitaip per angą matytųsi normaliai vaikščiojantys žmonės ir išnyktų sankaitos įspūdis. Pagal menininko sumanymą, kuris nebuvo įgyvendintas Schaffhausene, anga turėjo būti visai arti sienos. Dėl to būtų daug mažiau juntama ši asimetrija. (Už šią informaciją esu dėkingas poniai Christel Sauer.)

8 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1970, p, 29: „l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel".

VII FRANCESCO BORROMINI

Šv. Ivo bažnyčios
alla Sapienza interjeras

Reikšmės dimensijos architektūroje

Reikšmė architektūroje tebėra mažai tyrinėta, palyginti su tapybos sritimi, kur ikonografija, kaip nauja metodinė išeities pozicija, yra lygiomis teisėmis atsistojusi greta tradicinės stilių istorijos, nors ir nebūdama su pastarąja susijusi. Pionieriaus vaidmenį atliko vėlyvosios antikos ir viduramžių architektūros tyrinėjimai, pademonstruodami architektūrinės citatos funkcijos svarbą reikšmės sudarymui.[1]

Pastaruoju metu linkstama prie kitokios reikšmės analizės: remiantis pastatų puošyboje (lipdybinis dekoras ir architektūrinė plastika) manifestuotais simboliais ir emblemomis, visų pirma aiškinamas baroko kūrinių turinys. Tačiau šiose studijose dažniausiai tenkinamasi tik tuo, kad išaiškinama kuo daugiau pavienių simbolių-ženklų, nepaisant jų santykio su visa erdvės forma. Analizuodamas Šv. Ivo bažnyčios interjerą, norėčiau parodyti, jog architektūros kūrinys pats savaime gali būti laikomas sintagmatine struktūra, turinčia reikšmę nepriklausomai nuo konvencionalių simbolių.*

Tačiau simboliai ir emblemos, atpažįstami pirmiausia bažnyčios lipdybiniame dekore, nėra tik papildomi reikšmės elementai, tikslinantys ir praturtinantys pagrindinės formos

sintagmatinę reikšmę. Francesco Borromini'o (1599–1667) kūrinyje „ornato", architektūros puošyba, savo ruožtu turi uždarą sintagmatinę struktūrą, išlaikančią sistemišką, reikšminį ryšį su visa erdvės forma.

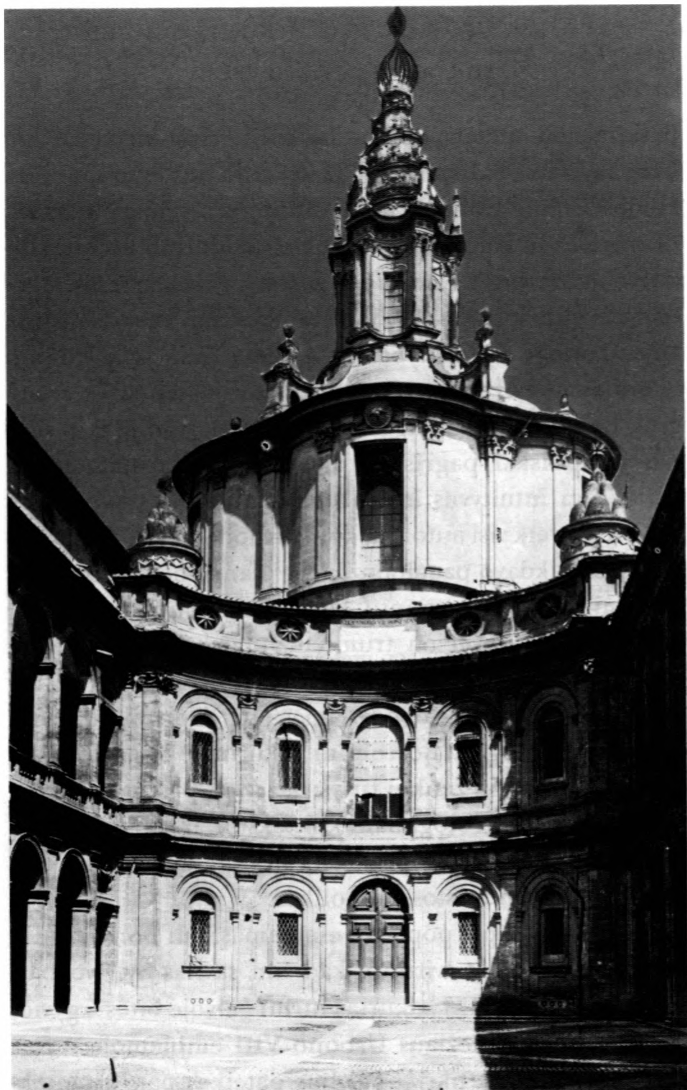
Šio tyrinėjimo objektas – Šv. Ivo bažnyčios interjeras; pastato su pagarsėjusiu, plačiai aptartu spiralės pavidalo bokštu išorės forma nebus nagrinėjama. Apsiribojimas interjero analize pagrįstas metodiškai: interjeras pats savaime sudaro savarankišką architektūrinį tekstą, kurį recipientas suvokia atskirai nuo išorės vaizdo.*[2]

Architektūros kūrinys – konvencionalių simbolių-ženklų vieta

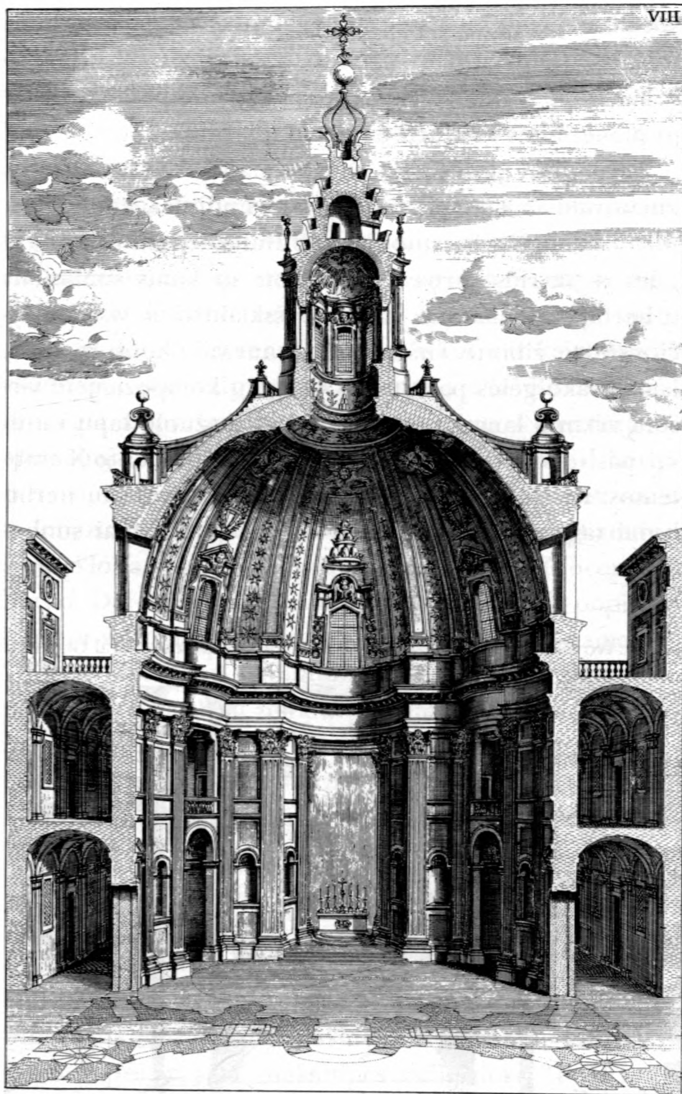
Pastaraisiais metais Borromini'o Šv. Ivo universitetinė (*alla Sapienza*) bažnyčia (20, 21 il.) tapo pamėgtu simbolių komentavimo pratybų lauku.[3] Studijos galėjo įrodyti, jog Borromini'o, kaip ir kitų baroko laikotarpio architektų, kūryboje svarbus vaidmuo tenka konvencionaliems simboliams ir emblemoms. Bet čia galioja ir tai, kas pasakytina apie ikonografinį tapybos tyrinėjimą: naujas aiškinimo metodas negali integruoti stilių istorijos analizės rezultatų. Be to, dauguma lig šiol publikuotų studijų taip silpnai metodiškai pagrįstos, kad interpretavimas žymia dalimi yra intuityvus ir atsitiktinis. Abejones kelia ypač tai, kad beveik visi autoriai, komentuodami jau baigtą statinį, pasitelkdavo pagalbon dar ir planus bei brėžinius iš pirminių projekto variantų, kurių vėliau buvo atsisakyta.[4]

Pirmiausia norėčiau trumpai aptarti labiausiai įtikinamus simbolių aiškinimus, kurie iki šiol galioja Šv. Ivo bažnyčios interjerui, bandydamas juos sugrupuoti pagal paprastą tipologiją. Borromini'o kūrinyje iš esmės skirtinos dvi simbolių-ženklų rūšys: *bendrieji*, priklausantys to meto bibliniam-teologiniam kontekstui, ir *specialieji* – tai atskiros emblemos iš popiežių herbų, tačiau taip pat perimtos iš bendrosios simbolikos.[5]

Iš pradžių – apie popiežių emblemas. Jau Borromini'o amžininkai nuolat tvirtino, kad itin savitas Šv. Ivo bažnyčios planas (22 il.) sukurtas turint galvoje bitės – gyvio, vaizduojamo popiežiaus Urbono VIII emblemoje – formą. Nors šį faktą tikriausiai bus pateikęs pats architektas, negalima jo pervertinti. Net jei Borromini's ir siejo projektuojamą pastatą su bite ir tai parodė pirmajam popiežiaus įgaliotam užsakovui, vis tiek tenka manyti, jog



20 Šv. Ivo alla Sapienza bažnyčia, Roma

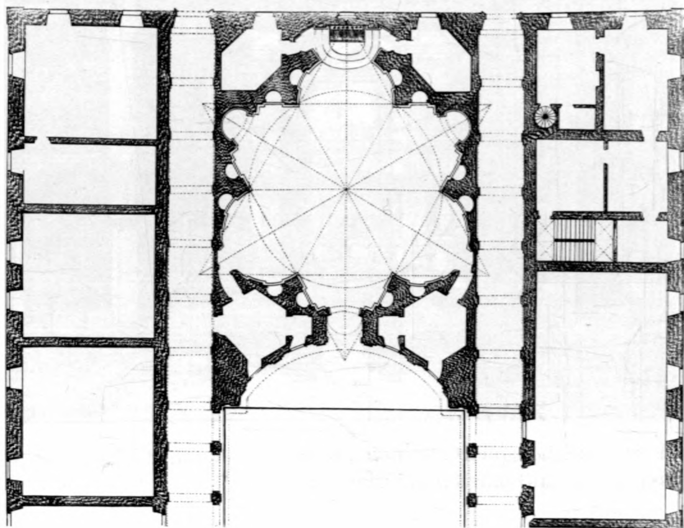


21 Šv. Ivo alla Sapienza bažnyčia, Roma.
Skersinis pastato pjūvis pagal Giannini

specifinė plano forma tikrai negali būti *kildinama* iš bitės formos. (Didžiausias plano ir vabzdžio panašumas – šešiakampė forma.) Visų pirma, baigtame pastate, net ir jo plane, bitės kontūrų nematyti.[6]

Tačiau interjere (23 il.) aiškiai matyti Aleksandro VII, kurio valdymo metu buvo daromi lipdiniai, emblemos. *Monti* – daugiausia aštuonkampė žvaigždė, ąžuolo lapai ir gilės, – skyrium arba kombinuoti su kitais simboliais ir herbų emblemomis, pasirodo išsklaidyti po visą bažnyčios erdvę: žibinte, viršum langų, ant vainikinio karnizo, kaip abako gėlės pakaitas.[7] O augalų kompozicijoje viršum arkinių langų, apjuostos dideliu ąžuolo lapų vainiku, pasirodo ir dvi Aleksandro pirmtako Inocento X emblemos: rožė ir lelija. Greta emblemų iš popiežių herbų lygiai taip pat aiškiai matyti bendrieji bibliniai simbo-

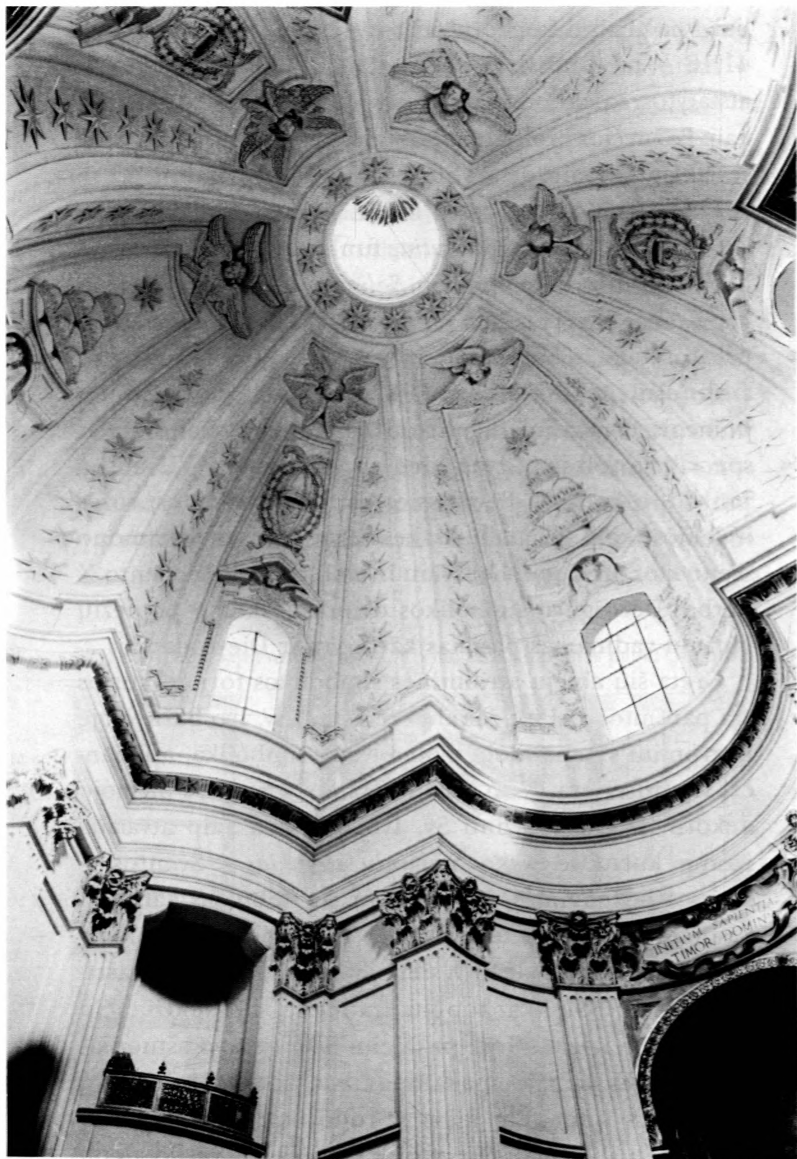
22 Šv. Ivo alla Sapienza bažnyčia, Roma. Pastato planas pagal Giannini



liai, ypač išsiskiria cherubinai ir palmės, pagal Ezechielį 41.18 – tai puošybos elementai vizijoje pamatytos ir atstatytos Saliamono šventyklos (tradiciškai suvokiamos kaip Bažnyčios prefigūracija), taip pat tokios figūros, kaip šešiakampė žvaigždė – aliuzija į dieviškąją išmintį.

Pirmiausia šie bendrieji bibliniai ir specialieji popiežių simboliai atlieka *atributinę* funkciją: bažnyčios erdvę jie apibūdina kaip *naująją Saliamono šventyklą* ir kaip *dieviškosios išminties namus*, pagal liaudišką universiteto pavadinimą „la Sapienza“, tačiau sykiu – ir kaip statybą skatinusių popiežių kūrinį. Krinta į akis Borromini'o pomėgis dviprasmiškai vartoti simbolius – bendrąja ir specialiąja reikšme: žvaigždės yra Aleksandro VII herbo ženklai, o kartu – dieviškosios išminties dovanos; rožės ir lelijos, kaip ir palmių šakelės, yra naujos Saliamono šventyklos atributai, bet sykiu ir emblemos iš Inocento X herbo. Dėl figūrų simbolikos dviprasmiškumo popiežių kūriniu vadinamas pastatas kartu yra ir Dievo namai.

Greta šių abiejų atributinės simbolikos formų, kurios yra paremtos atskirų ženklų* reikšme, Šv. Ivo bažnyčioje Borromini's panaudojo ir *naratyvinę* simboliką, apimančią visą interjerą. Kaip aiškino Hansas Ostas[8], iš pirmojo dekoro lengva atpažinti Šv. Ivo bažnyčią kaip atvaizdą namų, kuriuose įvyko *Sekminių stebuklas* – Šventosios Dvasios nužengimas, ir vietą, kur šis stebuklas kartojasi kasdienių mišių metu. Iki 1741 m. dvylikoje nišų, vienodais atstumais išdėstytų sienoje, stovėjo dvylika apaštalų (24 il.).[9] Dvylika kupolu statmenai besileidžiančių žvaigždžių eilių, kuriose pakaičiui išdėstyta po aštuonias šešiakampes ir aštuoniakampes žvaigždes (21 il.), yra nukreiptos į apaštalų nišas ir rodo kelią ugnies liežuviams, išeinantiems iš Šventosios Dvasios balandžio, esančio lubose viršum žibinto.[10]



23 Šv. Ivo alla Sapienza bažnyčia, Roma. Žvilgsnis į kupolą



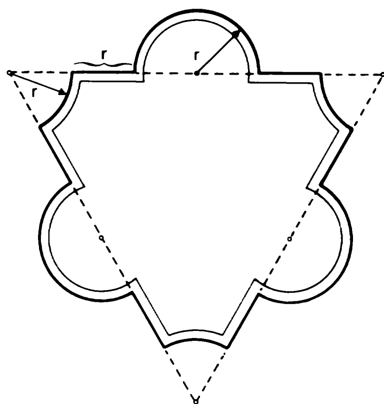
24 Šv. Ivo alla Sapienza bažnyčia, Roma. Sienos fragmentas su pagrindiniu altoriumi ir nišomis su apaštalais (pirminis vaizdas). Pagal Giannini

Kadangi pagal tradicinę Biblijos egzegezę Šventosios Dvasios nužengimą reikia suvokti ir kaip Bažnyčios įkūrimo momentą, tai naratyvinė interpretacija daro poveikį ką tik aptartam bažnyčios interjero kaip „Domus Sapientiae" ir Bažnyčios prefigūracijos aiškinimui: Borromini'o universitetinėje Šv. Ivo bažnyčioje kartu su Sekminių stebuklo akimirka pavaizduotas ir Bažnyčios įkūrimo momentas – nepakartojamas istorinis ir per mišias vis pasikartojantis įvykis.[11]

Tačiau čia išvardyti simbolių aiškinimai dar nėra išsami Šv. Ivo bažnyčios interjero reikšmės analizė. Komentaras, kuris apsiriboja tik konvencionalių simbolių reikšmės atskleidimu, negali parodyti, kokiu būdu simbolių-ženklų lipdyba yra susijusi su visa pastato forma. Toliau bandoma panagrinėti šį aspektą, remiantis platesne reikšmės samprata.[12]

Konstrukcija *vs* suvokimas

Šv. Ivo bažnyčios interjero analizę reikia pradėti nuo plano konfigūracijos. Ji lemia sienų projekciją ir dar daugiau kupolo formą. Vargu ar ligšiolinėje literatūroje planas teisingai aprašomas, nes autoriai, užuot rėmęsi realiu pastatu, vadovaujasi Giannini'o graviūromis arba nepakankamai aiškiai skiria plano formos *konstravimo* metodą nuo jos *suvokimo.*





25 Šv. Ivo alla Sapienza bažnyčia, Roma. Kupolas

Beveik visi ligšioliniai Šv. Ivo interjero aprašymai remiasi Giannini'o 1720 m. graviūrų knygoje *Opera del cavaliere Francesco Boromino* [...] publikuotu planu (22 il.), į kurį įbrėžta *heksagrama*, sudaryta iš dviejų kryžmai sudėtų lygiakraščių trikampių.[13] Tačiau heksagrama nei reikalinga plano konfigūracijos brėžinio konstrukcijai, nei ji matoma baigtame pastate. Be to, geometrinės schemos, konstrukcijos ir kontrolės sumetimais įbrėžtos į abu Albertinoje saugomus planus, terodo vieną didelį trikampį.[14]

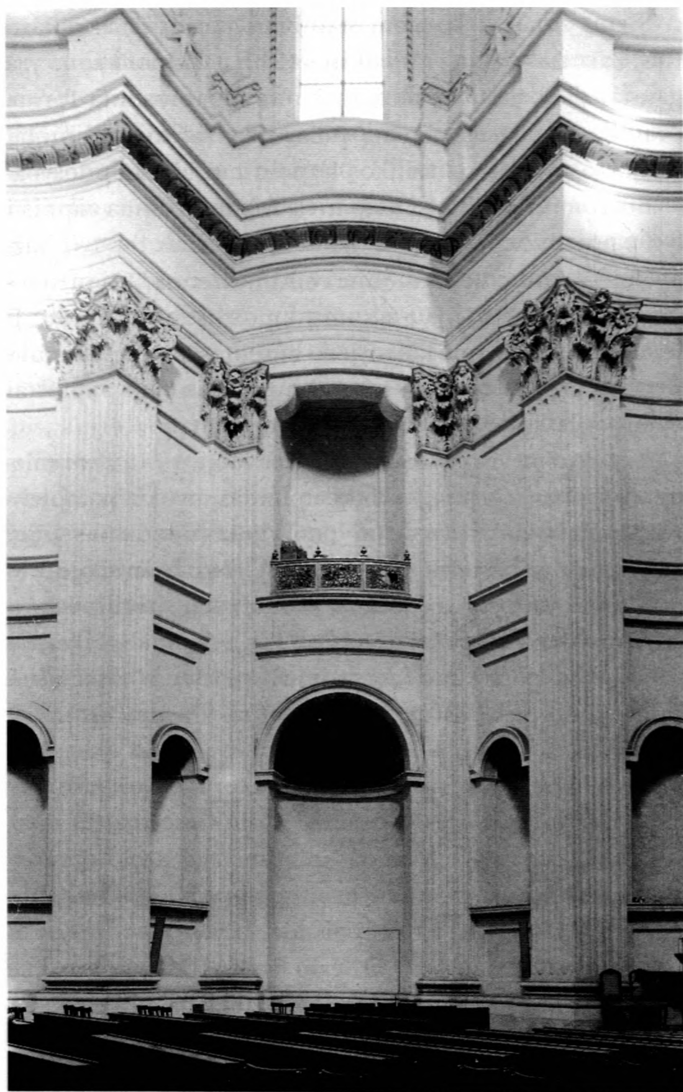
Plano konstrukcijos išeities taškas – lygiakraštis trikampis, kurio kraštinės, padalytos į šešias lygias dalis, duoda pagrindinį matmenį (r). Tas pagrindinis matmuo kartu yra ir apskritimų, nukertančių trikampio kampus, ir pusapvalių „apsidžių", esančių ties trikampio kraštinių viduriu, spindulys (žr. schemą p. 190).[15]

Šalia *apskritimo* vienintelis esminis interjero architektūros elementas – plano konfigūracija: ji lemia ne tik konstrukcinį pastato sujungimą, bet, naujai suskaidyta, ir erdvės suvokimą.

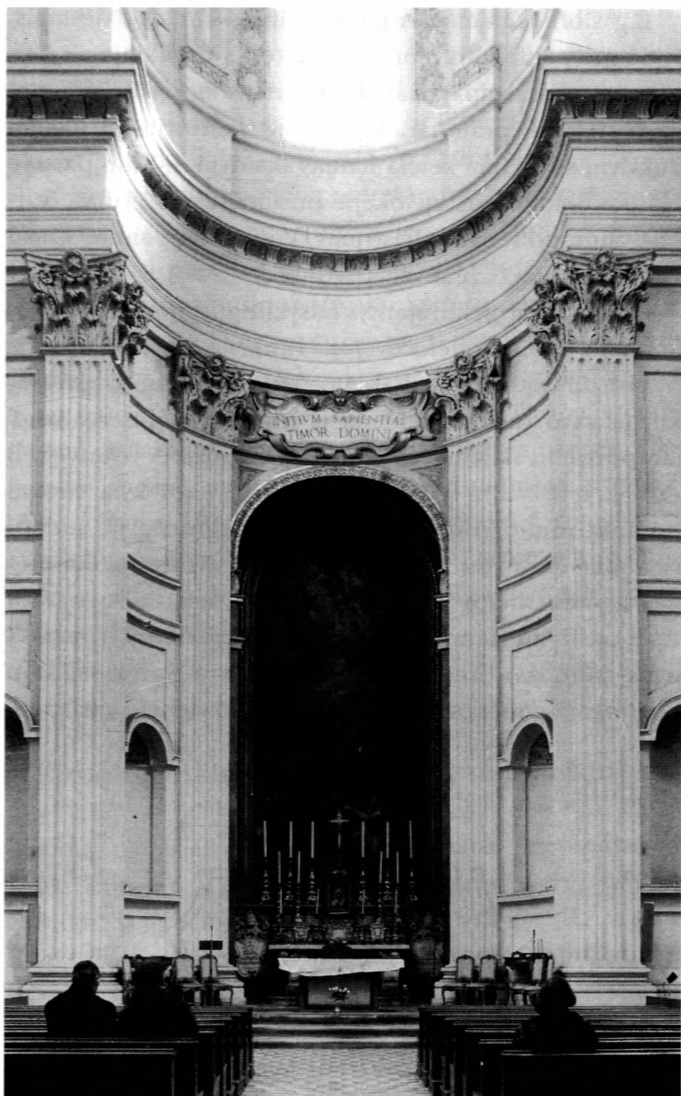
Šv. Ivo bažnyčios interjeras (21 il.) padalytas į dvi aiškiai viena nuo kitos atskirtas zonas: belangę sienų zoną, kuri erdvinio cilindro forma vertikaliai pratęsia plano konfigūraciją, ir aiškiai apšviestą kupolo zoną, kuri prasideda be tambūro, tiesiog viršum sienų zonos. Plano konfigūraciją akivaizdžiai rodo *juoda šešėlinė linija* vingiuotame vainikiniame karnize ties sienų ir kupolo zonų susikirtimu (25 il.). Priešais ją, kupolo viršūnėje, yra *baltas žibinto šviesos ratas.* Kupolo pavidalas sukuria nuolatinį perėjimą tarp abiejų linijinių darinių, – sudėtingos plano konfigūracijos ir paprasto žibinto skleidžiamos šviesos rato, kurių priešingumą pabrėžia apšvietimo inscenizavimas.

Sienų zoną, dekoruotą stambiais korintiškais piliastrais, karnizas dalija į du aukštus (21 il.). Kupolo zona yra gausiai dekoruota lipdiniais, kurie supaprastinta forma pratęsia sienų suskirstymą piliastrais, be to, rafinuotai varijuoja Šv. Petro bazilikos kupolo mozaikinę puošybą. Borromini'o kupolą, kaip ir visus kitus, galima suprasti lyg pavaizduotą „dangaus skliautą". Tačiau Šv. Ivo bažnyčioje ši tradicinė simbolinė reikšmė neturi būti pritempiama iš šalies – iš jau žinomų kultūros faktų fondo. Ji tematizuota pačiame kūrinyje, o būtent – ypatingu kupolo ir sienų architektūriniu sprendimu, kuris kaip paprastai apeliuoja į kaskart naują suvokimo formą.

Kupolo zona yra grynai *suvokiminė erdvė, sienų zona* vaizduoja *prokseminę erdvę*, kurią recipientas suvokia kompleksiškai: jis stebi erdvę, tuo pat metu judėdamas joje. Skirtumas tarp sienų ir kupolo Šv. Ivo bažnyčioje pabrėžiamas tuo, jog „žemiškoji" sienų zona specifine savo horizontaliąja projekcija (plg. 22 il.) daugialypiškai atspindi žmogaus kūno „koordinačių sistemą" (panašiai kaip įėjimo erdvė Bruce'o Naumanno *Dream Passage*).[16] Tam, kuris atsistoja į vidurį ir šešis kartus pasisuka šešiasdešimčia laipsnių, bažnyčios erdvė šešis kartus pakartoja kūno kairės ir dešinės pusių simetriją; tuo pat metu kūno priekio ir nugaros asimetrija architektūriškai realizuojama skirtumu tarp įgaubtų ir išgaubtų „apsidžių", išdėstytų viena priešais kitą trijose pagrindinėse ašyse; pagaliau piliastrų orderio bazės ir kapitelio skirtumas atspindi žmogaus asimetriškumą pagal vertikalią ašį. Recipientui, kurio suvokimo struktūra slypi „jo paties kūne", ypatingas architektūrinis sienų sprendimas leidžia jaustis pakylėtam erdvėje. Taigi su žmogaus kūnu susietame architektūriniame sienų sprendime papildomai motyvuota simbolinė „žemiškumo" reikšmė.



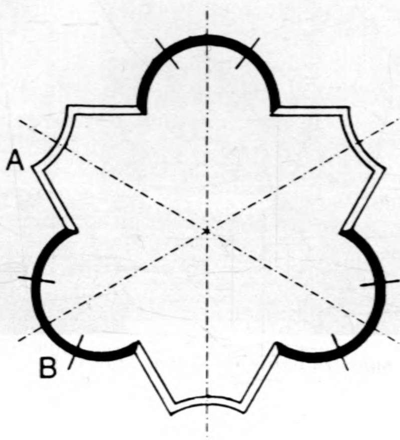
26 Šv. Ivo alla Sapienza bažnyčia, Roma. Travėja A



27 Šv. Ivo alla Sapienza bažnyčia, Roma. Travėja B

Lig šiol, remdamasis geometrinės sandaros dėsniais, sudėtinę plano konfigūraciją, matomą vainikiniame karnize, aprašiau kaip *lygiakraščio trikampio modifikaciją*. Šį požiūrį į sienų, pratęsiančių pamatų kontūrus vertikaliai aukštyn, suvokimą keičia naujas skaidymas. Kaip parodė Hansas Seldmayras, suvokėjui nustatant sienų ribas, svarbus vaidmuo tenka piliastrams, kuriais Borromini's instrumentalizuoja „žemiškąją" zoną.[17]

Piliastrai, projektuojantys taisyklingus modulius į banguojančią sieną, atlieka dvejopą funkciją – *segmentuojančią* ir *kompozicinę*. Jie dalija sieną į *šešias* dalis, arba *travėjas*, kurios savo ruožtu susideda iš trijų dalių. Jos realizuojamos dviem skirtingom išraiškom: travėja A ir travėja B (26 il. ir 27 il.). B tipo įgaubtos travėjos kyla viršum pusapskritimio; A tipo travėjos sudėtingesnės, jas sudaro išgaubta, išsišovusi vidurinioji dalis ir dvi tiesios šoninės dalys, sueinančios į smailų kampą. Tačiau abu travėjų tipai pasižymi vienodų atstumų tarp piliastrų (trumpas–ilgas–trumpas) ritmine tvarka, tad jie yra *palyginami* kaip skirtingai išgaubti to paties pagrindinio vieneto variantai.



Skaitant atkarpa po atkarpos, pagal erdvės paribius, travėjų tipai A ir B keičia vienas kitą, o pagal simetrijos ašis atsiduria vienas priešais kitą.[18]

Planą suvokiant vien tik kaip linijinę figūrą, jis atrodys kaip lygiakraščio *trikampio* transformacija. Tik suskaidžius piliastrais, planą galima aiškinti kaip *šešių dalių* darinį. „Kompoziciniam" *erdvės* suvokimui lemiamą reikšmę turi piliastrų modulio projekcijos teikiama galimybė abu travėjų tipus suvokti kaip to paties sienų fono, artikuliuoto kaip trumpas–ilgas–trumpas, skirtingus „išgaubimus". Dėl to architektūros kūrinys įgyja dinamišką pobūdį: specifinė erdvės apvalkalo forma atrodo tartum „sustingęs" geometriniais principais paremto *formavimo proceso* rezultatas. Būtent ši dinamiška architektūros kūrinio koncepcija lemia ir kupolo formos suvokimą, t.y. pagavą formos, kurią, kaip jau sakyta, galima suprasti kaip sudėtingos plano konfigūracijos transformavimą žibinto papėdėje.

Kupolo diskursas – „ornato" metadiskursas

Kupolą, panašiai kaip ir erdvės paribius, recipientas suvokia kaip *formą* ir kaip *procesą, kuris šią formą sukuria.* Skaitant iš apačios į viršų, kupolo forma (23 il.) atrodo kaip tolydi plano konfigūracijos, matomos vainikiniame karnize, transformacija į apskritimą žibinto papėdėje. Apatinėje dalyje – sudėtingas, meliono formos kupolas viršūnėje darosi artimas įprastinei pusrutulio formai.

Tačiau tokia paprastai nusakoma kupolo forma turi nepaprastą, itin įvairų lipdybinį dekorą. Skirtingai negu tolydžio pasikartojantys Bernini'o arba Pietro da

Cortona'os kupolų dekorai, Borromini'o „ornato" neišdėstomas vienodai, bet yra vis kitaip skaidomas nuo kupolo pradžios iki žibinto. Kupolo pagrindo formai pamažu pereinant į paprastesnę, viršuje pastebimai keičiasi ir dekoras. Kupolo kevalo plynėjimas yra *laipsniškas*, „kilpinio pobūdžio" procesas, o puošybos supaprastėjimas yra *kategorinis* procesas su aiškiai pabrėžtais lūžiais.

Kokia šio sudėtingo dekoro funkcija? Visų pirma galima konstatuoti, kad transformacijos procesas kupolo kevale iš tikrųjų turi *atemporalinę sintagmatinę struktūrą*. Ji gali būti skaitoma ir jos turinys aiškinamas iš esmės dviem kryptimis. Besileidžiančia kryptimi atrodo kaip „paprasto vieneto (apskritimo) išsiskleidimas į sudėtingą įvairovę", kylančia kryptimi – kaip „sudėtingos įvairovės sutraukimas į paprastą vienetą". Tačiau simbolinėmis-figūrinėmis priemonėmis pastato puošyboje pavaizduotas „Šventosios Dvasios nusileidimo" įvykis verčia skaityti dviprasmišką sintagmatinę reikšmės struktūrą besileidžiančia kryptimi.

Skaitant iš apačios į viršų, kupolo transformacijos procesas nekelia jokių supratimo sunkumų: jis pasirodo esąs nuoseklus paprastėjimas, perėjimas nuo sudėtingo prie paprasto. Tačiau kokiu būdu, skaitant pagrindine kryptimi iš viršaus į apačią, iš paprasto rato gali atsirasti sudėtinga plano konfigūracija, negalima paaiškinti vien to rato ištempimu. Čia turime reikalą su itin sudėtingos formos atsiradimu iš pačios paprasčiausios. „Ornato", kuriuo Borromini's išpuošė kupolą, paaiškina šią genezę.

Šv. Ivo bažnyčios kupolo lipdybinį dekorą galima suvokti kaip *eksplikatyvų metadiskursą**, kuris „aiškina" plano konfigūracijos raidą iš apskritimo, vaizduodamas ją kaip formos diferenciacijos procesą, vykstantį keliais etapais, lygia greta su laipsniška kupolo evoliucija. Pagrindinis

principas, leidžiantis lipdybiniam dekorui atlikti analitinį vaidmenį – *intervalų žymėjimas*, vientisumos skaidymas į aiškiai viena nuo kitos atskirtas dalis. Tačiau Borromini's naudoja dar ir daugiau vaizduosenos triukų, tam, kad „ornato" galėtų parodyti ne tik formaliai diferencijuotus elementus, bet ir išsaugotų jų rišlumą didesnėje visumoje.

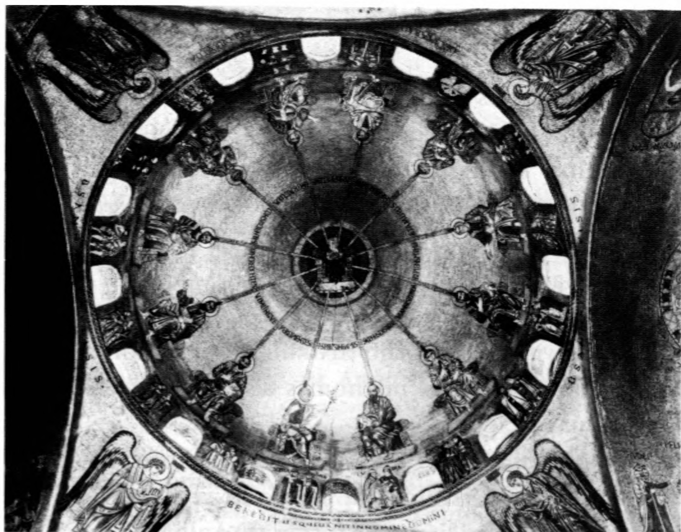
Pamėginkime pasekti svarbiausius formos genezės proceso momentus tokia tvarka, kaip jis yra pavaizduotas kupolo puošybos metadiskurse. Iš pradžios nustatomi *intervalai*: aplinkui žibinto papėdę, žymėtą reljefiniu žiedu, Borromini's išdėstė žiedą, sudarytą iš dvylikos vienodų aštuoniakampių žvaigždžių. Tad čia jau iš anksto pateikiamas naratyviniam simboliniam interjero aiškinimui svarbus skaičius dvylika, kuris redukcijos ir diferencijavimo būdu dar sąlygoja taisyklingai besikaitaliojantį sienų skaidymą į šešias dalis. Žvaigždžių vainikas pasirodo esąs taisyklinga dvylikos identiškų vienetų seka, tačiau *apskritiminė architektonika,* tarsi „abstraktesnis" aidas, darsyk pakartoja pradinę apskritimo figūrą. Po žvaigždžių vainiko matomas platesnis reljefinis žiedas. Jis turi šešias kupolo cokolio zoną siekiančias briaunas, sudarančias tarsi „vielinius pastolius", kurie dalija skliautą į šešis segmentus, panašius į išpūstas palapinės palas.

Šešios briaunos, pagal jų sujungimą su antruoju kupolo žiedu iš pradžių suvoktos kaip autonomiški *formos elementai,* tampa paprasčiausiomis *ribojančiomis linijomis,* kai žiūrovo žvilgsniui leidžiantis žemyn jose yra atpažįstama dalis dvigubų lizenų, kurios yra supaprastintų dvigubų sieninių piliastrų su kaneliūromis tęsinys kupole. Taigi Borromini's vieną ir tą patį darinį – briauną – pakaitomis panaudoja dviem funkcijoms ir priverčia žiūrovą iš naujo aiškintis jos liniją, nežymėdamas vietos, kurioje pirmasis skaitymas (linija kaip autonomiškas

formos elementas) pereina į antrąjį (linija kaip paprasčiausias plokštumos apribojimas). Orientuojantis į antrąjį skaitymą kylančia kryptimi, visą kupolą galima suvokti kaip ištisai lizenomis dekoruotą darinį. Bet čia susiduriame su dar vienu keistu aiškinimu. Abi lizenos, kurios, analogiškai dvigubiems sienų piliastrams, iš pradžių kyla lygiagrečiai viena kitai, „išskiriamos" palei žibinto žvaigždžių vainiką ir nulenkiamos priešingomis kryptimis; pagaliau kiekviena iš abiejų lizenų, lenkiant jas dar kartą, jungiama su kita lizena į visiškai naują vertikalų dvilypį vienetą. Šie lizenų porų pergrupavimo ir naujo jų elementų aiškinimo procesai atlieka svarbų vaidmenį nusakant kupolo gaubte vykstančią formos genezę: jie leidžia skirti šešis nepriklausomus kupolo segmentus ir sykiu laikyti juos sunertais lyg grandys į uždarą apskritimo formos visumą.

Aukščiausioje visų kupolo segmentų vietoje, tiesiog po lizenų skliautais pirmiausia eina dekoro elementas – šešių cherubinų vainikas. Nuo čia prasideda abiejų A ir B tipų travėjų diferenciacija, nors ir vėl tokiu būdu, jog diferencijuotos dalys yra išskiriamos ir vis dėlto parodomos kaip viena su kita susijusios. Šeši cherubinai yra identiški savo sudedamosiomis dalimis (pagal galvas ir sparnus); tačiau pagal skirtingas sparnų padėtis – išskėsti ir sukryžiuoti – jie skiriami į du besikaitaliojančius tipus. Kiekvieno jų gestai apsprendžia po jais atsiveriančio segmento arba travėjos formą. Tai sustiprina travėjų formos aiškinimą kaip formos atsiradimo proceso padarinį.

Tolesnė ryškėjanti abiejų tipų kupolo segmentų diferenciacija išgaunama apvainikuojant langus skirtingais heraldiniais simboliais (žvaigžde vainikuota kalva iš Aleksandro VII herbo *vs* augalinių simbolių aranžuotė). Abiejų segmentų tipų langai vienas nuo kito skiriasi išlenkimų,



28 Šv. Morkaus katedra, Venecija. Šv. Dvasios nusileidimas, navos kupolo mozaika

frontonų bei cherubinų juose forma. Be to, atkreiptinas dėmesys į tai, kad abu langų tipus, nepaisant jų skirtingumo, sieja sistemiškos formalios sankaitos (apskritas *vs* tiesus kontūras, atvira *vs* uždara cherubinų sparnų padėtis frontonuose). Tai sužadina *lyginamąjį* stebėjimą, kuris iš naujo sujungia išskirtus elementus. Viduryje aiškiai, o iš kraštų beveik nepastebimai diferencijuotą dekorą (identiškos žvaigždžių anfilados) atitinka kupolo kevalo segmentų forma – labai ryškiai skirtinga bažnyčios viduje, ir beveik nesiskirianti iš išorės.

Išvados

Šv. Ivo bažnyčios interjero lipdybinis dekoras reikšmingas ne tik dėl savo konvencionalių simbolių-ženklų. Pagal bendrą sintagmatinę struktūrą dekoras gali būti suprantamas kaip kupole vykstančio *diskurso metadiskursas.* Skaitant iš viršaus į apačią – tokią skaitymo kryptį primygtinai rodo figūriniai elementai, – kupolo kevalas pasirodo esąs formos genezės proceso padarinys. Intervalų išdėstymu, kategorijų artikuliavimu dekoras paaiškina, kokiu būdu yra įmanomas šis sudėtingos formos atsiradimas iš apskritimo.

Sintagmatinė erdvės apvalkalo ir dekoro struktūra Šv. Ivo bažnyčios interjerą paverčia ypač veiksminga *vaizduojamosios architektūros* forma. O kalbant apie figūrinę-naratyvinę prasmės dimensiją, reikia pasakyti, kad interjeras gali būti siejamas su vėlyvesnių laikų meno kūriniais, vaizduojančiais Šv. Dvasios nužengimą, pavyzdžiui, su Sekminių kupolu Šv. Morkaus katedroje (28 il.). Nuo pastarojo jis skiriasi ne tik tuo, kad naratyviniam aiškinimui Borromini's pajungia bažnyčios erdvę kaip visumą. Kadangi erdvės apvalkalo sintagmatinė struktūra jau pati savaime turi reikšmę, tai biblinio įvykio vaizdavimui Borromini's suteikia abstrakčią prasmės dimensiją. Sekminių stebuklas dėl jam suteiktos architektūrinės formos yra tarsi „paprasto vieneto išsiskleidimas į sudėtingą įvairovę". Dėl to Šv. Ivo bažnyčios interjeras, būdamas ne tik paprasta nuoroda į biblinį įvykį, įgyja autonomiško naratyvinio teksto statusą. Tačiau architektūrinis tekstas, skirtingai negu paveikslai, vaizduojantys Sekminių stebuklą, leidžia tikinčiajam pasekti biblinį įvykį ne tik dvasiškai, bet ir kūnu – tikro erdvės patyrimo būdu.

Pastabos

1 Žr. pirmiausia Richard Krautheimer, „Introduction to an 'Iconography' of Medieval Architecture", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942), p. 1–13 (vok. „Einführung zu einer Ikonographie der mittelalterlichen Architektur", in R.K., *Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte,* Köln, 1988, p. 142–197), taip pat Günter Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger,* Berlin, 1951.

2 Suprantama, jog lankytojas, įžengęs į bažnyčios vidų, daugmaž aiškiai prisimena jos išorės vaizdą ir turi tam tikrą jo reikšmės supratimą. Tačiau Šv. Ivo bažnyčios išorę sieti su jos interjero vaizdu sunku dėl skirtingų koncepcijų. Skaitymas, besiremiantis sistemišku vidaus ir išorės lyginimu, – pavyzdžiui, Renato de Fusco (žr. past. 12), galimas tik naudojantis ypatingomis, šiaip jau neprieinamomis vaizdavimo priemonėmis (iškirptais modeliais arba iškarpų piešiniais). Žmogus, judėdamas realioje erdvėje, vidų arba išorę suvokia kaip skirtingus architektoninius tekstus.

3 Čia paminėsiu keletą svarbiausių studijų, dvi ankstesnes ir dvi naujesnes, kuriose išsamiai gvildenami vidaus erdvėje matomi simboliai: Hans Ost, „Borrominis römische Universitätskirche S. Ivo alla Sapienza", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 30 (1967), p. 101–142; Pierre Du Prey, „Solomonic Symbolism in Borromini's Church of S. Ivo alla Sapienza", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 31 (1968), p. 216–232; Kevin Orlin Johnson, „In Ivonem Explanationes: The Meaning and Purpose of S. Ivo alla Sapienza", *Artibus et historiae* 5 (1982), p. 91–107; John Beldon Scott, „S. Ivo alla Sapienza and Borromini's Symbolic Language", *Journal of the Society of Architectural Historians* 41 (1982), p. 294–317. (Čia yra ir išsamių duomenų apie ankstesnę literatūrą.) Neįtikina ir naujausia tezė, pagal kurią Borromini'o bažnyčia turi ryšį su Prudencijaus vaizduojama „Išminties šventykla". Žr. Alexandra Herz, „Borromini, S.

Ivo, and Prudentius", *Journal of the Society of Architectural Historians* 48 (1989), p. 150–157.

4 Hansas Ostas, ibid., past. 49 remiasi keistu įsivaizdavimu, esą „ikonologiniai ryšiai egzistuoja ne nuo pat pradžių, bet atsiranda iš lėto".

5 Senojo Romos universiteto Šv. Ivo bažnyčia, liaudyje vadinama „la Sapienza", yra trijų popiežių kūrinys. Borromini's šį pastatą projektavo po to, kai 1632 metais popiežiaus Urbono VIII (1623–1644) buvo paskirtas „architetto dell'archiginnasio". 1642 metais pradėta jo statyba. Tuo tarpu, kai bažnyčios išorę iki pat pagrindinio karnizo apsprendė eksedros forma sutvarkytas kiemas, kurį projektavo Giacomo della Porta, visą interjerą kūrė Borromini's. Išorės statyba, įskaitant žibintą, baigta 1649 m., valdant Inocentui X (1644–1655). Bažnyčios vidus buvo tinkuojamas 1659–1660 m., Aleksandro VII valdymo metu (1655–1667). Galiausiai 1660 metų lapkričio 16 d., Šv. Ivo dieną, pastatas buvo pašventintas. Grindys, kurias taip pat projektavo Borromini's, buvo sudėtos tik 1662 metais – su jų forma susijusios problemos čia nebus liečiamos. Apskritai apie statymo istoriją žr. Torgil Magnuson, *Rome in the Age of Bernini*, t. 1, Stockholm, 1982, p. 308 ir toliau; Elisabetta Cirielli ir Alessandra Marino, „Il complesso della Sapienza: le fasi del cantiere, gli interventi succesivi al Borromini, le manutenzioni", *Ricerche di Storia dell'Arte* 20 (1983), p. 39–64, ir Michael Kiene, „Der Palazzo della Sapienza: zur italienischen Universitätsarchitektur des 15. und 16. Jahrhunderts", *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23/24 (1988), p. 247 ir toliau. 1967 metais interjere nuvalyta XIX amžiaus lubų ir sienų tapyba, ir dabar jis yra visiškai baltas, išskyrus pilkšvo marmuro grindis bei keletą paauksavimų. Iš Cirielli ir Marino studijos atrodo, kad nepagrįstos yra abejonės dėl šiandieninių spalvų autentiškumo, kurias sukėlė Magnusonas ir Anthony Bluntas, *Borromini*, London, 1979, p. 122 ir toliau.

6 Ankstesnes nuorodas apie plano konfigūraciją ir jos santykį su bite apibendrino Scottas (žr. past. 3, p. 298 ir toliau). Ypatingą vertę turi apie 1663 metus redaguotas Fioravante Martinelli'o pasakymas, – „Si fondò nell'impresa ponteficia dell'Ape Barberina, la quale con l'apertura delle quattro ali,

e con la testa e corpo forma una figura essagona“, – kadangi Martinelli's rankraštį buvo davęs patikrinti savo draugui Borromini'ui. Tačiau abejotinas yra ir autentiškumas plano, kurį leidinyje *Opera del cavalier Boromino* (Roma, 1720) kaip graviūrą nr.10 išspausdino Sebastiano Giannini's. Jame nubrėžta skliauto skaidymo projekcija daugeliu atžvilgių skiriasi nuo esamos. Žibinto lubose yra pavaizduota bitė, supama šešiakampio („bičių korio“). Jeigu graviūra tiksliai perteiktų Borromini'o projekto autografą iš ankstesnės projektavimo fazės, tai reikštų, kad bažnyčios erdvės kaip „Sekminių namų“ (Šv. Dvasios balandis žibinto lubose, nišos su apaštalais) simbolinis dekoravimas tebūtų buvęs antraeilis Borromini'o atradimas. Tačiau yra aiškus faktas, neigiantis graviūros autentiškumą: dvylika aštuoniakampių graviūros žvaigždžių aplinkui žibintą – jos matomos ir pastate – tai charakteringa emblema iš Aleksandro VII herbo, negalėjusi atsirasti ankstyvoje projektavimo fazėje, valdant Urbonui VIII. Atrodo, kad po 1655 metų atsiradusį Borromini'o lubų dekoravimo eskizą graveris sumaniai papildė „bite koryje“. Tad graviūra galėjo pasitarnauti vizualiu įrodymu Giannini'o pratarmėje duotam pasakymui, pagal kurį plane matyti bitės figūra („nella Pianta forma la figura di un Ape“). Reikia pasakyti, kad dabartiniame *Archivio di stato di Roma* plane (Scotto kn. 3 fig.) nubrėžta ne viena, o šešios bitės, skrendančios į centre esančią saulę. Ar plano konfigūracijos atsiradimas paremtas panašumu su bitės figūra, pirmą sykį suabejojo Leo Steinberg, *Borromini's San Carlo Alle Quattro Fontane*, New York, 1977, p. 374 ir toliau. Atrodo, jog tikrąja plano ištaka buvo architektūrinis pavyzdys. Florencijos Ufficių paveikslų galerijoje saugomas Baldassare's Perruzzi'o ranka pieštas škicas, kuris, galimas dalykas, yra antikinio pastato planas (žr. 49 il. in Paolo Portoghesi, *Borromini nella cultura barocca*, Rom, Bari, 1982). Šv. Ivo bažnyčios plano konfigūracija yra taip glaudžiai susijusi su šiuo retu trikampiu planu, jog labai galimas dalykas, kad Borromini's, tiesiogiai ar ne, žinojo Perruzzi'o piešinį arba patį pastatą. Kitus galimus pavyzdžius, kurių nesimato taikliame Perruzzi'o piešinyje, pateikia Marcello Fagiolo dell'Arco, „Sant'Ivo: 'Domus Sapientiae' “, in *Studi sul Borromini: atti del Convegno promosso dell'Accademia Nazionale di San Luca*, Rom, 1967, t.1, p. 151–165.

[7] Nepasitvirtina griežtas du Prey suskirstymas (žr. past. 3), pagal kurį tik aštuoniakampė žvaigždė nurodo Aleksandrą VII, o šešiakampė visada esti dieviškos išminties simbolis. Nors ir atrodo, kad aštuoniakampė žvaigždė visuomet nurodo Aleksandrą VII, tačiau šešiakampių žvaigždžių ir ąžuolo šakų kombinacija vainikiniame karnize rodo, jog aštuoniakampė Aleksandro žvaigždė, esant reikalui, gali būti pakeista maža šešiakampe.

[8] Kaip ir past. 3

[9] Plg. Ost (žr. past. 3), p. 115.

[10] Aštuonios žvaigždės vaizduoja Septynias Šv. Dvasios dovanas, kurių priešakyje yra aštunta dieviškoji dovana (meilė?), pažymėta kryžiumi. Vienintelį man žinomą iš anksčiausiai pasiūlytų aštuonių žvaigždžių aiškinimų yra pateikęs Marcello Fagiolo dell'Arco (žr. past. 6). Tačiau negali įtikinti jo nuoroda į Apokalipsę, 1.16, kur vaizduojamas Kristus „su septyniomis žvaigždėmis dešinėje rankoje".

[11] Sekminių šventės „architektonizavimo" fenomeną (žinia apie Šv. Dvasios nužengimą pakeičiama Bažnyčios įkūrimo pavaizdavimu) galima pastebėti jau XII amžiuje, bent jau tapyboje ir skulptūroje. Apie tai žr. Peter Bloch, „Ekklesia und Domus Sapientiae: zur Ikonographie des Pfingst-Retabels im Cluny-Museum", *Miscellanea Mediaevalia* 5 (1966), p. 370–381.

[12] Renato de Fusco, *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Rom, Bari, 1978, p. 231, Šv. Ivo bažnyčiai skirtame skyriuje irgi pateikia tezę, jog „paties kūrinio struktūroje koegzistuoja sintagmatiniai ir asociatyviniai aspektai". Tačiau jo tekstas negali to įrodyti, nes jis absurdiškai metaforiškai vartoja Saussure'o konceptą ir nuolatos painioja skirtingiausius pastato suvokimo būdus.

[13] Tarp lig šiol išvardytų autorių: Fagiolo dell'Arco (žr. past. 6), Renato de Fusco (žr. past. 12) bei Kevin Orlin Johnson (žr. past. 3).

[14] Viena, Albertina, nr. 499 (pirmas aukštas), Kiene's straipsnyje (žr. past. 5) 39 il. ir Viena, Albertina, nr. 500, Kiene's straipsnyje atvaizduota du kartus: 40 il. (nukėlus dangtį:

žibinto ir kupolo horizontalus pjūvis prie pagrindo) ir 41 il. (dangtyje: horizontalus pjūvis Corretti plokštumoje). Gianninio graviūroje bažnyčios pastatas labiausiai artimas Albertinos nr. 499 plano brėžiniui ir, galimas dalykas, yra juo paremtas. Skirtingai nuo Borromini'o piešinio autografo, graviūroje geometrinė schema išeina už mūrinių sienų ribų. Vargu ar Borromini'o planuose gali būti heksagrama; tačiau *šešiakampio* figūra aiškiai matyti. Nepriklausomai nuo baigto statinio akivaizdu, kad architektas plano brėžinius suvokė kaip autonomiškus, atskirai simboliškai aiškintinus tekstus. Nagrinėjant planą, nesunku atpažinti, kad pagrindinė erdvė yra apsupta keturių šalutinių, kurios kartu sudaro šešiakampį; tačiau užbaigtame pastate šito atpažinti neįmanoma. Pagal Keviną Orliną Johnsoną (žr. past. 3) šį faktą galima susieti su geomantine kreipimosi į dievišką išmintį ceremonija, aprašyta okultiniame *Clavis Salomonis* veikale. Atitinkama vieta cituojama Johnsono (p. 102) angliškame vertime: „Thou shalt trace, towards the four corners of the earth, the sacred and venerable symbol of [the cross]..." ir „thou shalt make [there] four hexagonal seals".

15 Šis plano aprašymas randamas jau Hanso Sedlmayro knygoje, *Die Architektur Borrominis*, München, 1930, pakartotas antras leidimas, Hildesheim, 1986, p. 70. Geometrinę nuorodą pateikia Leonardo Benevolo, „Il tema geometrico di S. Ivo alla Sapienza", *Quaderni dell'Istituto di Storia dell' Architettura* 3 (1953), p. 1–14, 21 il., bet čia reikia pažymėti, jog vienas iš ten įbrėžtų trikampių nėra būtinas plano atsiradimui. Mano požiūriu, Leo Steinbergas (žr. past. 6), p. 380, įtikinamai rekonstravo geometrinį metodą, kurio pagrindu Borromini's skriestuvu ir liniuote padarė penkių pakopų sudėtingą plano konfigūraciją, remdamasis vieninteliu lygiakraščiu trikampiu.

16 Plg. su VI skyriumi.

17 Plg. Seldmayr (žr. past. 15), p. 71.

18 Seldmayras, ibid., p. 73, nurodė galimybę, „prie vienos travėjos pritraukti dviejų gretimų travėjų šoninius laukus ir kartu su ja matyti naują pagrindinį vienetą, dabar susidedantį iš penkių dalių. Pasak Sedlmayro, panašios sampratos

laikosi Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600–1750*, Harmondsworth, 1982, p. 208. Tačiau abiejų autorių pasiūlyta plėtotė, man atrodo, yra dirbtinė ir netinka tada, kai į sienų zoną žvelgiama ne izoliuotai, bet aprėpiant jas kartu su kupolu. Skaidymo į šešias vienodo pločio travėjas relevantiškumas* pasireiškia ir tuo, kad du piliastrai susiduria tik ant abiejų travėjų ribos.

SVARBIAUSIŲ SEMIOTIKOS TERMINŲ ŽODYNĖLIS

Paskiruose paaiškinimuose žvaigždute (*) pažymėti terminai yra aiškinami žodynėlyje. Raide (H) pažymėti Hjelmslevo bendrosios kalbos teorijos terminai. (Žr. Louis Hjelmslev, Prolegomena zu einer Sprachtheorie, *München, 1974.) Raidė (G) žymi Greimo semiotinio modelio terminus. (Žr. Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés,* Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage, *Paris, 1979.) Skliausteliuose pateikta jų rašyba prancūzų kalba.*

Artikuliacija, artikuliuoti (G: articulation)
Artikuliacija vadinamas raiškos* arba turinio* substancijos* skaidymas. Artikuliacijos rezultatas apibrėžiamas kaip raiškos forma* ar turinio forma*. Pagal pagrindinius Hjelmslevo semiotinės* teorijos postulatus abi substancijos* (raiškos* ir turinio*) negali būti *artikuliuotos* nepriklausomai viena nuo kitos. Tad artikuliacijos procesas visuomet prilygsta semiozei*.

Atliktis (G: performance) → kompetencija

Atspindys, integruotas
Integruotu atspindžiu čia verčiama prancūzų literatūros teorijoje dažnai vartojama sąvoka *mise en abyme.* André Gide'as pasiskolino šią sąvoką iš heraldikos, kurioje ji

žymi herbe pakartotą sumažintą herbą. Jau Gide'as suvokė *mise en abyme* kaipo bendrą semiotinį* fenomeną ir aiškino vaizduojamosios dailės pavyzdžiais (Velázquezo „Meninos", Memlingo ir Quentino Massys'o kūriniai). Gide'o sampratą susistemino Lucienas Dällenbachas savo studijoje *Le récit spéculaire* (Paryžius, 1977) ir išskyrė dvi pagrindines šio fenomeno formas: 1) *integruotas pasakymo atspindys** (*mise en abyme de l'énoncé*), kai teksto kaip visumos struktūros pasikartoja dar ir vienoje to teksto dalyje, ir 2) *integruotas sakymo akto atspindys**, kai pasakymo* sąlygotos komunikacijos proceso struktūros figūratyvinėmis priemonėmis vaizduojamos pačiame pasakyme*. Sakymo akte* galima akcentuoti produkavimą arba suvokimą: paveiksle gali būti rodomas tapytojas, kuris tapo paveikslus, arba žiūrovas, kuris į juos žiūri.

Diagrama, diagramiškai
Diagraminiu vadinamas tekstas*, kuriame turinio lygmens* struktūros semisimboliniais* priskyrimais tiesiogiai atvaizduotos raiškos lygmenyje*. Tai iliustruoti galėtų fotografijoje ar paveiksle pavaizduota asmenų grupė, iš kurios kompozicijos matyti hierarchiniai vaizduojamų žmonių tarpusavio santykiai. *Diagrama*, kuri dar vadinama „schema", yra diskurso forma, siekianti raiškos lygmenyje* kuo tiksliau pavaizduoti turinio lygmens struktūras*.

Figūratyvinis (G: figuratif) → generatyvinis takas

Forma (opozicinė sąvoka *substancijai*) (H)
Abu teksto* komponentus, raišką* ir turinį*, galima nagrinėti dviem aspektais – kaip *substanciją* ir kaip *formą*. *Substancija* yra nedalus dydis; *forma* žymi pavidalą, kuris

manifestuoja *substanciją*. Pačios substancijos semiotinėje* analizėje nėra reikšmingos, nes reikšmė kyla iš suteiktos formos. Hjelmslevas atitinkamai ir apibrėžia semiotinę* sistemą – kaip *turinio formos** priskyrimą *raiškos formai**. *Raiškos formą** kalbotyros srityje aprašinėja fonologija, o *turinio formą** analizuoja semantika. Kadangi semiotiniu* požiūriu yra svarbi tik *forma*, konkretus analizės darbas prilygsta raiškos* ir turinio* *formos atskleidimui*. Todėl atskiroms komunikacijos sistemoms (kalbai, muzikai, vaizduojamajai dailei) reikalingas specifinis metodinis instrumentarijus.

Generatyvinis takas (G: parcours génératif)
Generatyvinis takas yra A.J. Greimo semiotinės* teorijos branduolys. Tai modelis, kuris, remdamasis elementariomis semantinėmis opozicijomis ir sintaksinėmis operacijomis, aprašo teksto* *reikšmės sudarymą* kaip augančio formalaus turtėjimo procesą. Supaprastintai pavaizdavus, *generatyvinis takas* veda per *tris pakopas* (reikšmės lygmenis), kurių kiekvieną sudaro semantiniai ir sintaksiniai komponentai. 1) pamatinis *semionaratyvinis* reikšmės lygmuo, 2) *tematinis* reikšmės lygmuo, 3) *figūratyvinis* reikšmės lygmuo. *Generatyvinį* reikšmės produkavimo *taką* iš esmės galima nutraukti kiekvienoje pakopoje. Tokiu būdu gali atsirasti abstraktus tekstas*, neturintis *figūratyvinio tematinių* konceptų „apvalkalo“, pavyzdžiui, filosofinis traktatas.

Ieškojimas (G: quête) → vertės objektas

Ikona, ikoniškas, ikoniškumas (G: iconicité)
Ikona, indeksas bei *simbolis* sudaro svarbiausią triadą Charles'o Sanderso Peirce'o sukurtoje ženklų tipologijos

semiotikoje*. *Indeksas* susijęs su referencijos objektu „natūraliu", o *simbolis* – „konvencionaliu" santykiu, tuo tarpu *ikona* apibūdinama „panašumo" su žymimuoju objektu santykiu. Šis *ikoninio ženklo**, kuris dažnai iš viso tapatinamas su vaizdu, apibrėžimas yra problemiškas. Jis remiasi pozityvistine prielaida, esą galima žinoti, kas yra „realybė" (referencijos objektas). A.J. Greimo semiotinėje* teorijoje santykis su realybe tėra pirmiausiai *teksto* prasmės efektas** (*effet de réel*). Semiotinės* analizės uždavinys – išnagrinėti, kokiomis priemonėmis tekstas* gali sukelti „referencinę iliuziją", t.y. įspūdį, kad jis atspindi išorinę tikrovę. *Ikoniškumo* pasireiškimo formas (garsų pamėgdžiojimą arba figūratyvinę dailę) galima moksliškai patenkinamai analizuoti tik kaip santykį tarp dviejų semiotinių* sistemų (tarp muzikos ar tapybos ir natūralaus pasaulio semiotikos*).

Izotopija (G: isotopie)
A.J. Greimas išplėtojo *izotopijos* sampratą, norėdamas paaiškinti, kaip tekstai* gali sukelti turinio koherencijos įspūdį. *Izotopija* žymi „prasmės tęstinumą", kurį daugelyje teksto vienetų (*Texteinheiten*) pirmiausia sukuria semantinių požymių (visų pirma klasemų*) kartojimas. Tas pats tekstas* gali turėti įvairias *izotopijas,* ir tai paaiškina tokius fenomenus kaip metaforiška kalba, kalambūras bei tekstų* daugiareikšmiškumas. Tekstų* turinio koherencija laiduojama ne tik kartojant semantinius požymius, bet ir sintaksiškai, pvz., kartojant tuos pačius atlikėjus (atlikėjų *izotopija*).

Kategorija, kategorinė opozicija (G: catégorie)
Pagal struktūrinės analizės principus, *kategorijos* sąvoka žymi *kategorinę opoziciją* – logiškai priešpriešinamų raiškos*

arba turinio* požymių porą. Ši požymių pora turi bendrą lyginimo pamatą, pvz.: viršus *vs* apačia = vertikalumas.

Klasema, klaseminis (G: classéme)
Klasemomis vadinamos abstrakčios semantinės kategorijos*, pvz.: /gyva/ *vs* /negyva/, /dangiška/ *vs* /žemiška/. Bet koks pasaulio suvokimas arba vaizdavimas yra paremtas kultūriškai kintamu *klaseminiu* tinklu, dalijančiu suvokiamus arba vaizduojamus objektus į hierarchines objektų klases (pvz., „žmonės", „gyvūnai", „augalai", „daiktai"). Greimas apibrėžė *klasemas* ir kaip „kontekstines" semantines kategorijas*, nes jų kartojimu grindžiama teksto* izotopija*.

Kompetencija, kompetentingas (G: compétence)
Semiotiniu* požiūriu kiekvienas veiksmas pasirodo kaip *atliktis* (*performance*), numatanti subjekto veikimo *kompetenciją*. *Kompetencijos* sąvoka žymi visumą sugebėjimų, kurie padaro įmanomą prasmingą veikimą. Komunikaciniai veiksmai numato dvejopą veikiančiųjų subjektų kompetenciją: *semantinę* ir *modalinę*. *Semantinė kompetencija* apima sintagmatines veiksmų schemas, specifines žinojimo sritis ir suvokimo struktūras, kuriomis disponuoja atskiras subjektas, o *modalinės kompetencijos* sąvoka nurodo į komunikacijos partnerių „interesus" diskurse. A.J. Greimo manymu, *modalinę kompetenciją* galima aprašyti kaip hierarchinę modalumų (galėti, privalėti, norėti, žinoti) konfigūraciją. Atskirai analizuojant produkuotojo ir suvokėjo *modalines kompetencijas*, įmanoma analitiškai aprašyti ir manipuliacines* komunikacijos formas, pavyzdžiui, iliuziją (*Täuschung*) arba retoriškai veiksmingą diskursą. *Modalinių kompetencijų* analizė sudaro pamatą ir pasijų teorijai.

Manipuliacija, manipuliacinis (G: manipulation)
Manipuliacija semiotine* prasme vadinamas – be jo vertinimo – subjekto veiksmas, susijęs ne su kokiu nors dalyku, bet su kitu subjektu. *Manipuliacinis* veiksmas pirmiausia siekia pakeisti subjekto kompetenciją* ir sukelia arba kognityvų, arba pragmatinį pastarojo veiksmą.

Metadiskursas, metadiskursinis (G: métadiscours)
Vartojant šnekamosios kalbos sąvokas, *metadiskursinis* yra kiekvienas tekstas* arba teksto* elementas, kuris „kažką pasako" apie kitą tekstą. Semiotiškai* tariant, *metadiskursinę* funkciją tekstas turi tada, kai jis kito teksto* elementus (formos*, turinio* arba raiškos aspektus) pakeičia naujomis, turinio požiūriu lygiavertėmis priemonėmis, taip juos „padarydamas matomus". Iš principo galima skirti „naivius" ir mokslinius, t.y. metodiškai kontroliuojamus *metadiskursus*.
Nepasitvirtina nuomonė, kad *metadiskursinis* santykis tarp tekstų* arba tarp to paties teksto* elementų būdingas tik kalbiniams diskursams, netgi jei paveikslai dažniausiai aiškinami kalbinėmis, o ne vizualinėmis priemonėmis.

Pasakymas, sakymo aktas (G: énoncé, énonciation)
Kiekvieną komunikacijos rūšį galima analizuoti dviem požiūriais: kaip *pasakymą* ir kaip *sakymo aktą*. Terminas *sakymo aktas* (*énonciation*) nubrėžia rėmus tų sąlygų, kurios leidžia produkuoti ir suvokti reikšmingą *pasakymą*. *Sakymo akto* analizė daugiausia stengiasi aprašyti tas semiotines* kompetencijas*, kurias turi turėti komunikacijos partneriai (produkuotojas ir suvokėjas), kad galėtų produkuoti ir suvokti reikšmę. *Pasakymo* (*énoncé*) analizė aprašo semantines ir sintaksines struktūras, kurios jį paverčia uždaru turinio atžvilgiu tekstu*.

Prasmės efektas (G: effet de sens)

Prasmės efektu vadinamas „prasmės pagavos“ arba „supratimo“ įspūdis, kurį individas patiria susidurdamas su natūraliajam arba dirbtiniam pasauliui priklausančiu fenomenu. Intuityviu *prasmės efektų* suvokimu prasideda kiekviena interpretacinė veikla. Semiotinės* analizės tikslas – *prasmės efektus* paversti *reikšmės* (*signification*) elementais. Reikšmė atkuriama metodiškai pagrįstu raiškos formos* ir turinio formos* aprašymu, kurį galima intersubjektyviai pakartoti ir kritiškai patikrinti.

Raiška, raiškos lygmuo, raiškos forma (*turiniui, turinio lygmeniui, turinio formai* opozicinės sąvokos) (H)

Raiška ir *turinys* – tai du kiekvieno teksto* komponentai. *Raišką* atitinka jutimiškai suvokiama jo dalis, o *turinį* – raiškai priskiriami kognityviniai vaizdiniai. *Raiška* ir *turinys*, priešingai negu atitinkami Saussure'o konceptai *signifiant* ir *signifié*, nėra susiję su ženklu*. Hjelmslev remiasi semiotine* sistema, kuri apibrėžiama kaip *turinio formos* priskyrimas *raiškos formai* (→ forma).

Relevantiškumas, relevantiškas (G: pertinent)

Relevantišku kalbotyroje vadinamas minimalus kontrastas raiškos* lygmenyje, kuris *sudaro reikšmę*, taigi vienas garsų konfigūracijas (morfemas) kaip reikšmės nešėjus padeda atskirti nuo kitų reikšmės nešėjų. *Relevantiškumo* principas turi lemiamą reikšmę kiekvienos semiotinės* sistemos aprašymui, nes ją Hjelmslevas apibrėžia kaip raiškos formos* priskyrimą turinio formai*. Semiotinės* analizės, taip pat ir vaizduojamojoje dailėje, tikslas – aprašyti tekstus*, remiantis turinio požiūriu *relevantiškais* raiškos kontrastais.

Semionaratyvinis (G: sémio-narratif) → generatyvinis takas

Semiotika, semiotinis (H; G: sémiotique)
Pagal Greimą *semiotika* (etimologiškai „mokslas apie ženklus") yra mokslas, kuris eksplicitinio teorinio modelio forma išdėsto *reikšmės* suvokimo ir produkavimo sąlygas. *Semiotika,* Saussure'o pavadinta *„sémiologie"* ir išplėtota kaip mokslas lingvistikai pagrįsti, kartu sudaro ir visų humanitarinių mokslų metodologinius rėmus. *Semiotikos,* kaip mokslinės praktikos, tikslas yra aprašyti *semiotines sistemas,* kurios padeda žmogui sueiti į komunikacinį santykį su pasauliu ir kitais žmonėmis. Hjelmslevas apibrėžia *semiotinę sistemą* kaip turinio* formos* priskyrimą raiškos* formai*.

Semiozė (G: sémiosis)
Semiozė, vadinama dar ir „semiotine* funkcija", žymi procesą, kurio metu tarp raiškos formos* ir turinio formos* atsiranda abipusio numanymo santykis. *Semiozė* sąlygoja kiekvieną sakymo aktą*. Savo bendrojoje kalbos teorijoje Hjelmslevas skiria dvi *semiozės* rūšis, prie kurių Greimas pridėjo ir trečią (→ semisimbolinę).

Semisimbolinis (G: semi-simbolique)
Savo bendrojoje kalbos teorijoje Hjelmslevas skiria dvi semiotinių* sistemų rūšis, kurias atitinkamai apibūdina skirtingi semiozės* tipai: *simbolinės sistemos* apibrėžiamos tiesioginiu raiškos lygmens* vieneto priskyrimu turinio lygmens* vienetui, o tikrosiose *kalbinėse sistemose* abu semiozės* procese sujungti lygmenys turi skirtingas formas*. Šias dvi Hjelmslevo aprašytas semiozės rūšis A.J. Greimas papildė postuluodamas trečiąją – *semisimbolinę. Semisimbolinėse* sistemose, skirtingai negu *simbolinėse*

sistemose, vienas kitam priskiriami ne abiejų kalbos lygmenų vienetai, bet kategorinės* opozicijos arba kategoriniai* tinklai. *Semisimboliniai* priskyrimai atlieka svarbų vaidmenį gestų kalboje, poezijoje ir vaizduojamojoje dailėje ir paprastai reiškiami proporcine lygtimi (homologacija), pvz., /vertikalus/:/horizontalus galvos judesys/::/pritarimas : neigimas.

Sintaksė, sintagmatiškas (G: syntaxe, syntagmatique)
Kiekviena kalbos sistema sąlygoja dvi fundamentalias organizacijos formas: *paradigmatinę* ir *sintagmatinę*. Tarpusavyje kaitomų elementų klasė sudaro *paradigmą*, o *sintagma* apibrėžiama „ir...ir“ santykiu (*Kopräsenz*) bei hierarchinėmis priklausomybėmis. *Sintaksės* sąvoka priešpriešinama *semantikos* sąvokai. Semiotiniu* požiūriu ši logikoje ir tradicinėse gramatikose gyvuojanti priešpriešа netenka savo griežtumo. Net tada, kai tekstas* iš pradžių pasirodo kaip *sintagmatiškai* surikiuotas reikšmingų ženklų* ansamblis, atidžiau paanalizavus pasirodo, kad *sintagmatinė* tvarka perteikia reikšmę jau pradinėje pakopoje; t.y. vadinamieji „elementarūs“ semantiniai vienetai (konceptai) jau turi implicitinę *sintagmatinę* struktūrą. (Pavyzdžiui, žvelgiant analitiškai, konceptas „šmeižtas“ pasirodo kaip elementari istorija, kurioje dalyvauja mažiausiai trys asmenys: šmeižikas, apžmeižtasis ir trečiasis, kuriam perduodama šmeižikiška kalba.) Kita vertus, *sintagmatinės* struktūros, kaip sakinių konstrukcijos kalbos ir kompozicinės schemos vaizdų srityje, visuomet yra reikšmingos ir todėl „semantiškos“.

Spalvos kategorija, spalvos substancija, spalvų sintaksė → kategorija, substancija, sintaksė

Stoka (G: manque) → vertės objektas

Substancija → forma

Tekstas (G: texte)
Tekstu vadinama kiekviena uždara reikšminga visuma (pasakymas*). Priklausomai nuo semiotinės* substancijos* rūšies galima kalbėti apie kalbinį, vaizdinį arba architektūrinį *tekstą*. *Teksto*, kaip autonomiško dydžio, apibrėžimas neatmeta reikšmingų jo ryšių su kitais tekstais. Be to, tokių intertekstinių ryšių prielaida yra semiotinis* dialogo partnerių autonomiškumas.

Tematinis → generatyvinis takas

Turinys, turinio lygmuo, turinio forma → raiška, raiškos lygmuo, raiškos forma

Vaizdinis tekstas → tekstas

Vertės objektas (G: objet de valeur)
Vertės objektu vadinamas objektas plačiąja prasme (daly-kas, asmuo arba įvykis), į kurį subjektas projektuoja vertes. Kiekvieno pasakojimo išeities taškas – tai *stoka*, subjekto būsena, kai jis yra atskirtas nuo *vertės objekto*. Ji duoda postūmį pasakojimui. Naratyvinis procesas, kurio tikslas panaikinti *stoką* sujungiant (*conjonction*) subjektą su *vertės objektu*, vadinamas *ieškojimu*.

Ženklas (G: signe)
Ch.S. Peirce'o pagrįstoje amerikietiškoje semiotikoje* *ženklas* yra pats mažiausias vienetas, kuriuo remiasi analizė. Tačiau kalbotyros tyrinėjimai parodė, kad komu-

nikacinių sistemų analizė turi prasidėti žemiau *ženklų* lygmens, jau nuo reikšmę sudarančių požymių opozicijų – relevantiškų* kategorijų*. Todėl ir A.J. Greimas apibrėžė semiotiką jau ne kaip „mokslą apie *ženklus*", bet kaip „mokslą apie reikšmes".

Papildomi duomenys apie iliustracijas

1 Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum. Copyright: Cosmopress, Genf

3 The John G. Johnson Collection, Philadelphia Museum of Art

4, 5, 6, 13 Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre, Paris

7 Muziejus

8 Dailės istorijos institutas, Florencija

9 Rheinisches Bildarchiv, Köln

10 Reprodukuota iš Moriz Thausing, *Dürer*, Leipzig, 1876

11, 12, 28 Alinari, Florencija

14, 16 Agraci, Paryžius

15 Reprodukuota iš R. Kekulé, *Die antiken Terracotten*, t.1, Stuttgart, 1880

17, 18 Muziejus (autoriaus nuotraukos)

19 Muziejus (Tomo Haartseno nuotrauka)

20 G. F. N., Roma

21, 22, 24 Reprodukuota iš S. Giannini, *Opera del cavaliere Francesco Boromino...*, Rom, 1720

23, 25, 26, 27 Autoriaus nuotraukos

Pirmosios publikacijos

Visi skyriai, kurie jau anksčiau buvo publikuoti moksliniuose žurnaluose ir rinkiniuose, šioje knygoje yra nemažai taisyti.

I skyriui panaudota medžiaga iš knygos *Paul Klee: analyse sémiotique de trois peintures*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1982.

II skyrius publikuotas kn.: Wolfgang Kemp (sudarytojas), *Der Text des Bildes: Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung* (= Literatur und andere Künste, t. 4), Edition text+kritik, München, 1989, p. 89–115, pavadinimu „Istorijos vaizdavimas kaip istorijos aiškinimas: *Kryžiaus nešimo* (fol. 19) iš Jacopo Bellini'o Paryžiaus piešinių tomo analizė".

III skyrius parengtas pagal diskusinį pranešimą simpoziumo „Tekstas ir vaizdas, vaizdas ir tekstas" metu, kuris įvyko 1988 m. rugsėjo 19–24 d. Reisensburgo pilyje. Tekstas kartu su diskusijos dalyvių pasisakymais publikuotas simpoziumo medžiagos rinkinyje, pavadintame: „Dürerio spalvų sintaksė tekste ir paveiksle: pastabų *Apie spalvas* ir *Visų Šventųjų paveikslo* lyginamoji analizė".

IV skyrius parengtas pagal pasisakymą diskusijoje per kolokviumą, skirtą temai „Fikcionalumas", Konstancos universitetas, 1988 m. birželio 6–9 d. ir pirmą kartą publikuotas anglų kalba pavadinimu: „Fictionality in Mantegna's San Zeno Altarpiece: Structures of Mimesis and the History of Painting", *New Literary History* 20 (1989), p. 747–761.

V skyrius pirmą kartą publikuotas prancūzų kalba pavadinimu: *La fonction de l'admiration dans l'esthétique du XVII^e siècle: à propos*

de la „Charité romaine" dans la Manne *de Poussin* (= Documents de recherche du Groupe de recherches sémioliguistiques, t. 11), Paris, 1980; prancūziško teksto vertimas į anglų kalbą pasirodė rinkinyje *Paris School of Semiotics*, t. II: *Practice (Monograph)*, Victoria University, Toronto, 1983, p. 43–63, pavadinimu: „The function of Admiration in the Esthetic of the XVIIth Century".

VI skyrius parengtas pagal prancūzų kalba publikuotą straipsnį „*Dream Passage* de Bruce Nauman: un espace d'énonciation paradoxale", *La part de l'œil* 5 (1989), p. 187–193.

VII skyrius parengtas pagal 1987 m. kovo 6 d. Bolonės universitete skaitytą pranešimą ir čia publikuojamas pirmą kartą.

baltos lankos

Išleido šias knygas

ANDRÉ FROSSARD

Jono Pauliaus II pasaulis

Iš prancūzų k. vertė A. Merkytė
(*Le monde de Jean-Paul II*), 1993, 176 p.

A.J.GREIMAS, S.ŽUKAS

La Lithuanie. Un des Pays Baltes

Prancūzų k., 1993, 120 p.

A.J.GREIMAS, S.ŽUKAS

Lietuva Pabaltijy.
Kultūros ir istorijos bruožai

Iš prancūzų k. vertė R. Ramunienė
(*La Lithuanie. Un des Pays Baltes*)
1993, 49 iliustr., 160 p.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS

Rasė ir istorija

Iš prancūzų k. vertė J. Navakauskienė
(*Race et histoire*), 1993, 78 p.

Ž. MIKŠYS

La Lithuanie. Pays entre deux mondes

Prancūzų k., 1993, 36 p.

PHILIPPE ARIÈS

Mirties supratimas Vakarų kultūros istorijoje

Esė rinkinys
Iš prancūzų k. vertė
B. Gedgaudaitė ir D. Šarkūnaitė
(*Essais sur l'histoire de la mort en Occident*)
1993, 288 p.

ALBERT CAMUS

Rinktiniai esė

Iš prancūzų k. vertė V. Tauragienė
(*Essais*), 1993, 576 p.

J.-F. LYOTARD

Postmodernus būvis. Šiuolaikinį žinojimą aptariant

Iš prancūzų k. vertė M. Daškus
(*La condition postmoderne*), 1993, 168 p.

A. MICKŪNAS, D. STEWART

Fenomenologinė filosofija

Iš anglų k. vertė A. Sverdiolas
(*Exploring Phenomenology*), 1993, 192 p.

1994 metais numatoma išleisti

MARTYNAS MAŽVYDAS

Katekizmas ir kiti raštai

Serija „Bibliotheca Baltica“, 720 p.

JUOZAPAS ČECHAVIČIUS

Senasis Vilnius

XIX amžiaus pabaigos vaizdai
Serija „Bibliotheca Baltica“, apie 80 nuotraukų

FERNAND BRAUDEL

Kapitalizmo dinamika

Iš prancūzų k. vertė A. Nastopkaitė
(*La dynamique du capitalisme*), apie 120 p.

T.K.DERRY

Skandinavijos istorija

Versta iš anglų k.
(*A History of Scandinavia*), apie 480 p.

EMMANUEL LÉVINAS

Etika ir begalybė

Iš prancūzų k. vertė A. Sverdiolas
(*Ethique et infini*), apie 100 p.

ANTANAS BARANAUSKAS

Kalnai kelmuoti

Apie 200 p.

KRISTIJONAS DONELAITIS

Metai ir pasakėčios

Tekstą parengė V. Vitkauskas
Serija „Literatūros klasika“, apie 160 p.

WILLIAM SHAKESPEARE

Hamletas, Danijos princas

Anglų ir lietuvių k.
Iš anglų k. vertė A. Nyka-Niliūnas
Serija „Literatūros klasika“, apie 400 p.

Radauskas

Poeto pasisakymai, recenzijos, straipsniai,
atsiminimai apie Radauską, jo kūrybos vertinimai
ir interpretacijos
Sudarė G. Viliūnas, apie 250 p.

A.J.GREIMAS

Maupassant. Teksto semiotika

Versta iš prancūzų k.
(*Maupassant. La sémiotique du texte*), apie 270 p.

Mitologija šiandien

Šiuolaikinių darbų apie mitą antologija
Versta iš prancūzų ir anglų k., apie 400 p.

Literatūros teorija šiandien

Antologija

Versta iš anglų, vokiečių, prancūzų, rusų k.,

apie 400 p.

LOUIS HJELMSLEV

Kalba

Iš prancūzų k. vertė M. Daškus

(*La langage*), apie 140 p.

ATVIROS LIETUVOS KNYGA

ALK – serija verstinių knygų, kurias leidžia įvairios leidyklos, remiant Atviros Lietuvos fondui. Serijos tikslas – supažindinti skaitytojus su šiuolaikinių humanitarinių ir socialinių mokslų veikalais.

ARNO ANZENBACHER. *Filosofijos įvadas.* – Katalikų pasaulis, 1992.

ALBERT CAMUS. *Rinktiniai esė.* – Baltos lankos, 1993.

ROBERT A. DAHL. *Demokratija ir jos kritikai.* (Politologija.) – Amžius, 1994.

PETER GAY. *Weimaro kultūra: Autsaiderių Vokietija, 1918–1933.* (Kultūros istorija.) – Amžius, 1994.

ERNEST GELLNER. *Postmodernizmas, protas ir religija.* (Filosofija. Sociologija.) – Pradai, 1993.

M.A.GLENDON, M.W.GORDON, C.OSAKWE. *Vakarų teisės tradicijos.* (Lyginamoji teisė.) – Pradai, 1993.

LESZEK KOŁAKOWSKI. *Metafizinis siaubas.* (Filosofija.) – Amžius, 1993.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS. *Rasė ir istorija.* (Antropologija. Istorija.) – Baltos lankos, 1992.

EMMANUEL LÉVINAS. *Etika ir begalybė.* (Filosofija.) – Baltos lankos, 1994.

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD. *Postmodernus būvis: Šiuolaikinį žinojimą aptariant.* (Filosofija. Sociologija.) – Baltos lankos, 1993.

MICHAEL WALZER. *Kritikų draugija: Visuomenės kritika ir politinis angažuotumas XX amžiuje.* (Politinė filosofija.) – Pradai, 1992.

1994–1995 metais numatoma išleisti

HANNAH ARENDT. *Tarp praeities ir ateities: Aštuoni politinės filosofijos etiudai.* (Žymiosios Heideggerio mokinės, totalitarizmo kritikės esė rinkinys.) Iš anglų k. vertė A. Šliogeris. Versta iš: *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought.* – Viking, 1968.

PHILIPPE BÉNÉTON. *Modernioji politika: Poleminis įvadas.* Iš pranc. k. vertė D. Litvinienė. Versta iš: *Introduction à la politique moderne: Démocratie libérale ou totalitarisme.* – Hachette-Pluriel, 1987.

ISAIAH BERLIN. *Esė apie politiką ir kultūrą.* Sudarė ir iš anglų k. vertė A. Jokubaitis.

FERNAND BRAUDEL. *Kapitalizmo dinamika.* (Garsus prancūzų istorikas apibendrina plačiąsias savo XVI–XVIII a. Europos materialinės kultūros studijas.) Iš pranc. k. vertė A. Nastopkaitė. Versta iš: *La Dynamique du capitalisme.* – Arthaud, 1985.

PETER BROWN. *Augustinas*. (Įžymi Europos dvasinės kultūros kūrėjo biografija, pateikianti ir lemtingojo laikotarpio kultūros skerspiūvį.) Iš anglų k. vertė D. Alekna. Versta iš: *Augustine of Hippo: A Biography*. – Faber & Faber, 1967.

GORDON A. CRAIG. *Vokiečiai*. (Vokiečių istorijos bei kultūros analizė.) Iš anglų k. vertė M. Žukaitė. Versta iš: *The Germans*. – Penguin, 1991.

RALF DAHRENDORF. *Modernusis visuomenės konfliktas*. (Politologija. Sociologija.) Versta iš: *The Modern Social Conflict: An essay on the politics of liberty*. – University of California Press, 1988.

Feminizmas nuo antikos iki postmodernizmo. (Straipsnių rinkinys, kuriame nagrinėjamas lyties klausimas įvairiais aspektais: filosofiniu, istoriniu, psichologiniu.) Sudarytoja K. Gruodytė.

HANS-GEORG GADAMER. *Kalba, menas, istorija*. (Filosofija.) Straipsnių rinkinys, sudarė ir iš vok. k. vertė A. Sverdiolas.

CLIFFORD GEERTZ. *Kultūrų interpretacija*. (Antropologija.) Straipsnių rinkinys, sudarytojas A. Sverdiolas. Iš angl. k. vertė A. Danielius.

H.L.A. HART. *Teisės samprata*. (Teisės filosofijos klasika.) Iš anglų k. vertė E. Kūris. Versta iš: *The Concept of Law*. – Oxford University Press, 1961.

ROBERT HEILBRONER. *Didieji ekonomistai*. (Žymiausių ekonomistų gyvenimų bei jų teorijų istorija.) Iš anglų k. vertė J. Čičinskas. Versta iš: *The Worldly Philosophers: The Lives, Times and Ideas of the Great Economic Thinkers*. – 6th ed. – Simon & Schuster, 1992.

LOUIS HJELMSLEV. *Kalba*. (Kalbos teorijos įvadas.) Iš pranc. k. vertė M. Daškus. Versta iš: *Le Langage*. – Gallimard, 1966.

JOHAN HUIZINGA. *Viduramžių ruduo*. (XIV–XV a. Europos kultūros istorija.) Iš olandų k. vertė A. Gailius. Versta iš: *Herfsttij der Middeleeuwen*. – 1919.

EDMUND HUSSERL. *Dekartiškieji apmastymai*. Iš vok. k. verčia T. Sodeika. Verčiama iš: *Cartesianische Meditationen*. – *Husserliana*, Bd. 1., 1950.

VYTAUTAS KAVOLIS. *Kultūros sociologija*. (Straipsnių rinkinys.) Vertimas iš anglų k.

WALTER LAQUEUR. *Pokario Europos istorija 1945–1992*. Iš anglų k. vertė A. Sabonis. Versta iš: *Europe in Our Time: A History, 1945–1992*. – Viking, 1992.

Literatūros teorija šiandien. (Straipsnių rinkinys.) Sudarytojas S. Žukas.

JURIJ LOTMAN. *Kultūros semiotika*. (Straipsnių rinkinys.)

CZESŁAW MIŁOSZ. *Pavergtas protas*. Iš lenkų k. vertė A. Grybauskas.

CZESŁAW MIŁOSZ. *Lenkų literatūros istorija*. Iš anglų ir lenkų k. verčia K. Platelis.

CZESŁAW MIŁOSZ. *Ulro žemė*. Iš lenkų k. verčia A. Grybauskas.

Mitologija šiandien. (Šiuolaikinių teorinių darbų apie mitą antologija.) Sudarytojai A.J. Greimas ir T. Keane.

ROBERT NISBET. *Sociologijos tradicija*. (Visuomenės mokslų teorija.) Versta iš: *The Sociological Tradition*. – Basic Books, 1966.

ERWIN PANOFSKY. *Prasmė vizualiniuose menuose*. Verčiama iš: *Meaning in the Visual Arts*. – Doubleday, 1955.

PAUL RICOEUR. *Interpretacijos teorija.* Verčiama iš: *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning.* – Texas Christian University Press, 1976.

GEORGE SABINE & T.L.THORSON. *Politinių teorijų istorija.* Verčiama iš: *A History of Political Theory.* – 4th ed. – Holt, Rinehart & Winston, 1973.

LAWRENCE A. SCAFF. *Besiveržiant iš geležinio narvo: Kultūra, politika ir modernybė Maxo Weberio mąstyme.* (Sociologija.) Iš anglų ir vok. k. vertė Z. Norkus. Versta iš: *Fleeing the Iron Cage: Culture, Politics, and Modernity in the Thought of Max Weber.* – University of California Press, 1989.

ANTHONY D. SMITH. *Nacionalizmas XX amžiuje.* (Sociologija. Istorija.) Iš anglų k. vertė A. Degutis. Versta iš: *Nationalism in the Twentieth Century.* – Blackwell, 1979.

Užsienio valstybių konstitucijos: Vakarų Europa ir JAV. Sudarė, įvadą ir komentarus parašė S. Stačiokas ir J. Galginaitis.

KURT WUCHTERL. *Religinis protas: Analizė ir kritika.* (Kataliku filosofo bandymas apibrėžti tikėjimo padėtį šiuolaikinio mąstymo kontekste.) Iš vok. k. vertė T. Sodeika. Versta iš: *Analyse und Kritik der religiösen Vernunft. Grundzüge einer paradigmenbezogenen Religionsphilosophie.* – UTB/ Paul Haupt Verlag, 1988.

SL 014. Tiražas 2000 egz. Užsakymas 340
Kaina sutartinė
Leidykla „Baltos lankos“
Šv. Ignoto 14-5, 2001 Vilnius
Spausdino „Spindulio“ spaustuvė
Gedimino 10, 3000 Kaunas

FELIXAS THŪRLEMANNAS (g. 1946 metais Šveicarijoje) – Konstancos (Vokietija) universiteto dailėtyros ir dailės istorijos profesorius, Paryžiaus semiolingvistinių tyrinėjimų grupės (E.H.E.S.S.) narys. Iš pradžių dėstė prancūzų literatūrą, viduramžių lotynų filologiją ir lotynų kalbą bei literatūrą Ciuricho, Bezansono, Paryžiaus universitetuose. Paveikslų aprašymo fenomeno tyrinėjimai atvedė jį prie dailėtyros ir semiotikos studijų. 1979 metais Thürlemannui suteiktas Paryžiaus Sorbonos universiteto dailės ir archeologijos istorijos daktaro vardas. Paskui tęsė studijas Niujorke (*Foreign Scholar in Residence at the Institute of Fine Arts*) ir Romoje. 1985 metais habilitacija Ciuricho universitete. Thürlemanno darbai visų pirma skirti interpretacinės dailėtyros metodui pagrįsti. Be straipsnių rinkinio *Nuo vaizdo į erdvę* (1990), yra parašęs dar dvi knygas: *Paul Klee: semiotinė trijų paveikslų analizė* (1982) ir *Kandinskis apie Kandinskį: dailininkas interpretuoja savo kūrinius* (1986).

Kaip susidaro paveikslo reikšmė? Analizuodamas septynis skirtingų epochų dailės kūrinius, autorius ieško atsakymo į šį klausimą.

ALK – serija verstinių knygų, kurias leidžia įvairios leidyklos, remiant Atviros Lietuvos fondui. Serijos tikslas – supažindinti skaitytojus su šiuolaikinių humanitarinių ir socialinių mokslų veikalais

ATVIROS